

# دریافت

نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد

# دریافت

شماره - پانچ

(ISSN # 1814-2885)

مدیر اعلیٰ

بریگیڈر (ر) ڈاکٹر عزیز احمد خان

ریکٹر

مدیر

ڈاکٹر رشید امجد

مدیر معاون

عابد سیال

---

نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد

[numl\\_urdu@yahoo.com](mailto:numl_urdu@yahoo.com)

## مجلس مشاورت:

ڈاکٹر ابوالکلام قاسمی	شعبہ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ، بھارت
ڈاکٹر محمد فخر الحق نوری	شعبہ ایریا سٹڈیز (ساؤتھ ایشیا)، اوسا کا یونیورسٹی، جاپان
ڈاکٹر بیک احساس	شعبہ اردو، جامعہ عثمانیہ، حیدر آباد، دکن، بھارت
سویا مانے یاسر	شعبہ ایریا سٹڈیز (ساؤتھ ایشیا)، اوسا کا یونیورسٹی، جاپان
ڈاکٹر محمد آفتاب احمد	نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد
ڈاکٹر گوہر نوشاہی	نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد
پروفیسر رفیق بیگ	نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد

## جملہ حقوق محفوظ

مجلد	دریافت (ISSN # 1814-2885)
اشاعت	سالانہ
شمارہ	پانچ - اگست دو ہزار چھ
سرورق	عابد سیال
ناشر	نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، H-9، اسلام آباد۔
پریس	نمل پرنٹنگ پریس، اسلام آباد۔
قیمت	تین سو روپے
ای میل شعبہ اردو	numl_urdu@yahoo.com

نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد



# ترتیب

بریگیڈر (ر) ڈاکٹر عزیز احمد خان 7

اداریہ



11	ڈاکٹر جمیل جالبی	بہادر شاہ ظفر - ایک تحقیقی مطالعہ
55	ڈاکٹر تبسم کاشمیری	ولیم فریزر کا قتل، نواب شمس الدین اور لوگ گیت فریجن
71	ڈاکٹر عطش درانی	تقابل لسانیاتی تحقیق کے مسائل
76	ڈاکٹر طیب منیر	حسرت آزاد اور قفس آباد فیض
89	ڈاکٹر گوہر نوشاہی	مثنوی سر مکنون
101	اکبر حیدری کشمیری	اردو کا ایک قدیم رسالہ ”مرآة الہند“
136	ادیب سہیل	قانون رستار - ایک جائزہ
157	میکش اکبر آبادی	تاج محل اور اس کے معمار
174	ہاشم شیر خان	انیسویں صدی کا ایک گمنام ناول نگار
185	سید عبدالغفار بخاری	کتب لغات و معاجم کا تعارف
220	شفیق انجم	اور ان کا طریقہ استعمال
		مثنوی گلزار فقر - تدوین متن اور لسانی جائزہ





260	ڈاکٹر تبسم کاشمیری	اورل ہسٹری اور اردو ادب
280	ڈاکٹر صفیر افرامیم	داستانوں کا عروج و زوال
320	ڈاکٹر صفیر افرامیم	طلسم ہوشربا: ماضی تا حال
329	ڈاکٹر مہر نور محمد خان	ڈاکٹر محمد باقر کی ایک غیر مطبوعہ تحریر
371	اسماء ندیم	مقالہ نگاری اور اس کا مقام مختلف اقوام میں
406	ڈاکٹر روبینہ شہناز	کتابیات اور اشاریہ
412	بشری پروین	تحقیق و ماخذ شناسی
		برصغیر کی نامور خواتین کا تذکرہ
444	کشور تصدق	”نسوان ہند“ - ایک جائزہ
		پروفیسر محمود بریلوی اور ڈاکٹر انور سدید
470	محمد افضال بٹ	کی مختصر تواریخ کا تقابلی جائزہ



512	محمد پرویش شاہین	بلتی
		اردو میں مستعمل فارسی مرکبات میں
529	ڈاکٹر سر فراز ظفر	”یا“ کا کردار
538	ڈاکٹر محمد آفتاب احمد	اردو تحریر کے بنیادی اصول

549 شمیم طارق اردو لغات میں اختلاف کا مختصر جائزہ

561 شازیہ آفتاب اردو املا از مولوی غلام رسول

□

571 بریگیڈر (ر) ڈاکٹر عزیز احمد خان ادب کیا ہے

599 ڈاکٹر ابوالکلام قاسمی خواجہ میر درد، ماورائے تصوف

614 ڈاکٹر روبینہ ترین عورت کا نقش اردو شعر و ادب کے تناظر میں

625 ڈاکٹر میاں مشتاق احمد بہاول پور کی دو ناول نگار خواتین

645 ڈاکٹر عقیلہ جاوید بیانیہ افسانہ کیا ہے

656 ناصر عباس نیر نو کلاسیکیت

663 ڈاکٹر روبینہ شاہجہاں مظفر علی سید بطور مترجم

680 ڈاکٹر سیمیا صغیر رشید جہاں کے افسانوں میں عورت

686 ایم۔ خالد فیاض کلچر اور سولیزیشن کے اردو متبادلات و مفہام

718 ڈاکٹر فوزیہ اسلم افسانہ: تکنیک اور اسلوب کے مسائل

757 بشری شریف میر کے ایک قطعہ کے انگریزی تراجم

770 صوبیہ سلیم منٹو کے مطعون افسانے - نقادوں کی نظر میں

790 ڈاکٹر اللہ بخش ملک ذات کی وجودی مابعد الطبیعیات



اسلامی قانون سازی میں مسرت رسول ﷺ

801 ڈاکٹر سید علی انور کی ضرورت و اہمیت

830 مطلوب احمد وقف اسلامی کی ضرورت و اہمیت



845 ڈاکٹر آصف فرخی اردو افسانوی ادب کی نقاد

858 ڈاکٹر رشید امجد جدید سندھی ادب - ایک جائزہ



868 عابد سیال "متفرقات غالب" - ایک جائزہ

871 پرتور و ہیلہ دو تراجم



877 قلمی معاونین



## اداریہ

اس میں کوئی شک نہیں کہ اردو مسلم فکر و ثقافت کی زبان ہے اور مسلم تشخص کا اس سے گہرا تعلق ہے۔ سرسید نے، جو ابتدا میں ہندو مسلم اتحاد کے زبردست حامی تھے، اردو زبان ہی کی بنیاد پر پہلی بار دو قومی نظریے کی اصطلاح استعمال کی تھی۔ دربار کے عروج کے زمانہ میں فارسی اشرافیہ کی زبان ضرور تھی لیکن بازاروں اور گلیوں میں عام لوگ اردو ہی بولتے تھے۔ اس وقت ہندی ابھی باقاعدہ زبان نہیں بنی تھی۔ انگریزوں نے ہندو مسلم تضاد سے فائدہ اٹھایا اور ہندی کو ایک باقاعدہ زبان بنانے میں اہم کردار ادا کیا اور ان کے منصوبے کے مطابق بالآخر دوسری بہت سی وجوہات کے علاوہ زبان بھی دونوں قوموں کی علیحدگی کا سبب بنی۔

اردو ادب خصوصاً شاعری نے شمالی ہند میں زوال کے عہد میں پرورش پائی لیکن ہمارے شاعروں نے کہیں جھو، کہیں شہر آشوب اور کہیں غزل کے ذریعے قومی زوال اور اس پر اپنی تشویش کا اظہار اردو زبان ہی کے ذریعے کیا۔ فورٹ ولیم کالج کی سیاسی مصلحتوں نے سادہ بیانی کا آغاز ضرور کیا لیکن اردو نثر کو نیا آہنگ بخشنے میں غالب ہی تھے جنہوں نے سرسید کو مشورہ دیا تھا کہ سادہ زبان لکھیں اور مردہ موضوعات کے بجائے اس طوفان پر نظر رکھیں جو اس وقت کلکتہ کی شاہراہوں پر جنم لے رہا تھا اور بقول غالب جو آنے والے دنوں میں پورے ہندوستان کو اپنی لپیٹ میں لے لے گا۔

غالب اپنے عہد ہی کا نیا شعور نہیں تھا بلکہ ان کی نظر آنے والے زمانوں پر بھی تھی۔ غالب کی فکر سے جس نسل نے جنم لیا وہ سرسید، حالی، شبلیؒ اور اکبر سے ہوتی ہوئی اقبال کی صورت میں ایک مبسوط اسلامی فکر میں ڈھلی اور اس کا اظہار اردو زبان ہی میں ہوا۔

تحریک پاکستان کے دوران بھی اردو کی فکری و ثقافتی اہمیت نہ صرف برقرار رہی بلکہ ہندوؤں نے اسے مسلمانوں کی زبان قرار دیا۔ اردو رسم الخط نے اس نقطہ نظر کو اور تقویت دی لیکن المیہ یہ ہے کہ پاکستان بننے کے بعد اردو کو قومی زبان تو ضرور قرار دیا گیا لیکن کسی بھی سرکاری سطح پر اس کی پذیرائی نہیں ہوئی۔ ہمارا حکمران طبقہ انگریزی سے اپنی وابستگی پر نہ صرف فخر کرتا ہے بلکہ اسے اشرافیہ کی زبان سمجھتا ہے۔ آج دنیا میں چھوٹے سے چھوٹے ملک کا سربراہ بھی جب کوئی تقریر، پریس کانفرنس یا کسی دوسرے ملک میں جا کر بات کرتا ہے تو اپنی زبان میں کرتا ہے۔ چوائن لائی سے کسی نے پوچھا تھا کہ آپ کانٹونٹ کے پڑھے ہوئے ہیں اور عمدہ انگریزی بولتے ہیں تو پھر آپ غیر ممالک میں انگریزی میں بات کیوں نہیں کرتے تو انہوں نے جواب دیا تھا کہ ”چین گونگا نہیں۔“

کیا ہم گونگے ہیں، یا یہ احساس کمتری ہے کہ ہمارا بالائی اور حکمران طبقہ اپنی زبان بولنے سے شرماتا ہے۔ اس سے اختلاف نہیں کہ انگریزی آج پوری دنیا میں رابطے کی سب سے مؤثر زبان ہے اور اس میں جدید علم کا ایک خزانہ موجود ہے لیکن کیا پورا یورپ، روس، چین اور جاپان ان نئے علوم سے محروم ہیں۔ ان ممالک میں ذریعہ تعلیم بھی ان کی اپنی زبانیں ہیں۔ سرکاری طور پر دارالتراجم موجود ہیں، جہاں ہر کتاب کا دنوں میں اپنی زبان میں ترجمہ ہو جاتا ہے۔ اس لیے یہ مفروضہ غلط ہے کہ جدید تعلیم اور ٹیکنالوجی کے لیے انگریزی ضروری ہے۔

اردو سے ہماری بے اعتنائی قومی بے حسی کے زمرے میں آتی ہے۔ جب تک ہم اپنی زبان کے بارے میں معذرت خواہانہ رویہ ترک نہیں کریں گے، ہماری قومی بنیادیں مضبوط نہیں ہوں گی۔ یہاں ایک دانشور کا یہ قول دہرانے میں کوئی مضائقہ نہیں کہ انگریزی میں سائنس پڑھ کر ہم سائنس تو پڑھ لیں گے لیکن سائنسدان کبھی پیدا نہیں کر سکیں گے۔ پاکستان میں اردو کے سرکاری زبان نہ بننے کی وجہ نہ سیاسی ہے نہ علاقائی بلکہ صرف اور



صرف طبقاتی ہے کہ سروسز کے امتحانات اردو میں ہونے کی صورت میں درمیانہ طبقہ اوپر آجائے گا۔

○

”دریافت“ کا پانچواں شمارہ پیش خدمت ہے۔ اس شمارے کا معیار اور حسن اس کے لکھنے والے ہیں، ہم ان سب کے ممنون ہیں۔ اس شمارے سے ہائر ایجوکیشن کمیشن کی ہدایات کے مطابق ہر مضمون کے شروع میں انگریزی Abstract بھی شامل ہے۔ محترم مقالہ نگاروں سے درخواست ہے کہ آئندہ مقالہ بھجواتے ہوئے اس کا انگریزی Abstract بھی بھیجیں۔

بریگیڈر (ر) ڈاکٹر عزیز احمد خان



## بہادر شاہ ظفر: ایک تحقیقی مطالعہ

”خسخت خدا کی، ملک بادشاہ کا، حکم کمپنی بہادر کا۔“ یہ وہ حقیقی صورت حال تھی جو شاہ عالم کے زمانے سے شروع ہوئی، ان کے بیٹے اکبر شاہ ثانی اور پوتے بہادر شاہ ظفر تک جاری رہی اور پھر، ۱۸۵۷ء کی بغاوت عظیم کے بعد، اس طرح ختم ہوئی کہ نام کا بادشاہ قیدی بنا کر رنگون بھیج دیا گیا، جہاں چند سال بعد بے کسی کی حالت میں وہ اللہ و پیارا ہو گیا۔ جب تک یہ تینوں بادشاہ باری باری سے قلعہ معلیٰ میں مہیم تھے اپنی عظمت رفتہ کے احساس کے ساتھ زندہ تھے۔ انگریزوں کی مسلسل یہ کوشش تھی کہ انہیں قلعہ سے نکال کر نام کی بادشاہی کو بھی ختم کر دیا جائے تاکہ ہندوستان کے اقتدار کلی پر پوری طرح قابض ہو سکیں۔ ان تینوں بادشاہوں کو کمپنی بہادر سے وظیفہ ملتا تھا جس سے وہ اپنے مہر کا مشکل سے پیٹ پالتے اور ان روایتوں اور رسوم و رواج کو نبھاتے تھے جو ان کی عظمت رفتہ کی نشانیں تھیں۔ بہادر شاہ ظفر کے پاس نہ صرف کارخانہ جات شاہی قائم تھے بلکہ مہی مراتب، کتب خانہ، نذر ثار، فراش خانہ، سیاہ پلٹن، رسالہ سوران وغیرہ کے ساتھ معززین دربار معلیٰ مثلاً وزراء، استاد، علماء، حکماء، عرض بیگی، کالمیں پر فن وغیرہ بھی، تنخواہوں کے ساتھ مختلف منصبوں پر متعین تھے۔ (۱) جو انہیں بادشاہ ہونے کا احساس دلاتے رہتے تھے۔ دربار شاہی کے ادب آداب اسی طرح باقی و جاری تھے ورنہ اسی لیے جب لارڈ این برا ملاقات کے لیے بہادر شاہ ظفر کے دربار میں آئے تو انہیں کرسی پیش نہیں کی گئی کہ یہ کرنا دربار شاہی کے دستور کے منافی تھا۔ اس پر لارڈ این برا ناراض ہو گیا اور بادشاہ کو اس تخت شاہی پر، جو بہادر شاہ ظفر نے بنوایا تھا اور جس کا نام تخت ہمارکھا گیا تھا، بیٹھنے کی ممانعت

کردی۔ (۲) اس سے پہلے بھی، نام کے وظیفہ خوار بادشاہ اکبر شاہ ثانی نے ۱۸۱۴ء میں حکومت ہند سے مطالبہ کیا تھا کہ ان کا مرتبہ گورنر جنرل سے زیادہ ہونا چاہیے۔ اس سے وہ تضاد نمایاں ہو کر سامنے آتا ہے جو حقیقی صورت حال اور نفسیاتی صورت حال کے درمیان موجود تھا۔ اب وظیفہ خوار بادشاہ کے پاس کرنے کے لیے کچھ نہیں تھا۔ اس کا سارا دقت ان تہذیبی سرگرمیوں اور رسوم و رواج میں صرف ہوتا تھا جو پابندی کے ساتھ قلعہ معلیٰ میں ادا کی جاتی تھیں۔ قلعہ معلیٰ ان ساری تہذیبی و روایتی سرگرمیوں کا مرکز تھا۔ ان ساری سرگرمیوں میں شاعری کو اولیت حاصل تھی۔ پہلے حقیقی بادشاہوں کو ملکی امور کے نظام سے اتنی فرصت کہیں ملتی تھی کہ وہ خود شاعری کریں ابستہ سارے فنون لطیفہ کے وہ سرپرست اعلیٰ ضرور تھے۔ ادھر وظیفہ خوار بادشاہوں کے پاس فرصت ہی فرصت تھی اسی لیے وہ خود بھی ان فنون لطیفہ میں حصہ لیتے اور سرپرستی بھی کرتے تھے۔ شاہ عالم ثانی آفتاب شاعر بھی تھے اور خطاط و نثر نگار بھی۔ اکبر شاہ ثانی بھی شاعر تھے اور شعاع تخلص کرتے تھے۔ بہادر شاہ ظفر پُرگوں شاعر بھی تھے اور خطاط و نثر نگار بھی۔ فنون و ہنر کی سرپرستی کی وجہ سے اہل کمال براہ راست یا با واسطہ بادشاہ سے وابستہ تھے۔ اسی لیے لکھ سوال کھ روپیہ کا وظیفہ کم پڑتا تھا اور کثر بادشاہ کو نجی جائیداد یا جوہریت گروی رکھ کر اپنا خرچ چلانا پڑتا تھا۔

بہادر شاہ ظفر، جن کا نام ابو ظفر سراج الدین محمد بہادر شاہ تھا اور جو اکبر شاہ ثانی کی زندہ اولادوں میں سب سے بڑے بیٹے تھے، ہندو بیوی مال بائی کے بطن سے ۲۸ شعبان ۱۸۹ھ ۱۴ اکتوبر ۱۷۷۵ء بروز شنبہ غروب آفتاب کے وقت پیدا ہوئے۔ 'ابو ظفر' ان کا تاریخی نام تھا۔ اردو زبان میں ظفر اور بھ کا اور دوسری زبانوں کی شاعری میں "شوق رنگ" تخلص کرتے تھے۔ لال قلعہ ہی میں ان کی تعلیم ہوئی، اور یہیں عربی، عربی زبانوں کو حاصل کیا اور اسی کے ساتھ دوسرے علوم و فنون کا بھی اکتساب کیا۔ اپنے دادا شاہ عالم ثانی کی صحبت میں رہ کر شاعری و خطاطی کا شوق پیدا ہوا اور ظفر نے

مختلف خطوں بالخصوص نسخ اور طغری میں کمال حاصل کیا۔ اکبر شاہ ثانی کی تخت نشینی (۱۲۲۱ھ) کے ساتھ وہ ولی عہد کے منصب پر فائز ہوئے لیکن کچھ عرصے بعد اکبر شاہ ثانی (والد) ان سے ناراض ہو گئے اور مرزا جہانگیر (بھائی) کو ولی عہد بنانے کے لیے انگریز حکام کو لکھا لیکن کوئی نتیجہ برآمد نہ ہوا۔ ۱۸۲۱ء میں جب شہزادہ جہانگیر کا انتقال ہوا تو اکبر شاہ ثانی نے مرزا سیم کا نام تجویز کیا لیکن گورنر جنرل نے اس نام سے بھی اتفاق نہیں کیا اور بہادر شاہ ظفر بدستور ولی عہد رہے۔ باپ کی ناراضی کے باعث ظفر کا یہ دور بہت سخت گزرا۔ ۲۵۳ھ/۱۸۳۷ء میں اکبر شاہ ثانی وفات پا گئے اور بہادر شاہ بو ظفر سرخ الدین محمد بہادر شاہ غازی کے خطاب کے ساتھ تخت نشین ہوئے۔ اس وقت ان کی عمر ۶۳ سال تھی۔ بہت سے شعرا نے تاریخ جوس کہیں۔ امام بخش صہبائی نے اپنے قطعہ تاریخ میں اس مصرع ”مد بلب خسرو چراغ دہلی“ کی ترکیب ”چراغ دہلی“ سے ساں جوس ۱۲۵۳ھ نکالا۔ ظفر کا دربار بھی اسی طرح لگتا تھا جس طرح آزاد بادشاہوں کا ملتا تھا۔ ادب و آداب کے بھی وہی طریقے رائج تھے۔ اسی طرح مقدمات پیش ہوتے اور ان پر بادشاہ فیصلہ دیتے۔ واضح رہے کہ یہ سب مقدمات قلعہ معلیٰ کی چار دیواری کے اندر ہونے والے معاملات سے متعلق ہوتے تھے۔ دیوان خاص کا رکھ رکھاؤ بھی قدیم بادشاہوں کی روایت کے مطابق تھا۔ ان تمام رسوم و آداب اور قلعہ کی سرگرمیوں کی داستان منشی فیض الدین نے ”بزم آخر“ میں سنائی ہے۔ (۳)

جب بادشاہ کے اخراجات اور بڑھ گئے تو انھوں نے وظیفہ بڑھانے کا مطالبہ کیا۔ انگریز تو موقع کی تاک میں تھے۔ انہوں نے اس مطالبے کے جواب میں چند شرائط بادشاہ کے سامنے پیش کیں جن کی تفصیل اسم پرویز نے سرطاس مشکاف کی ڈائری سے اخذ کر کے اپنی تصنیف میں درج کی ہیں۔ (۴) ان میں سے ایک یہ تھی کہ حضور و لا کے شاہزادوں اور بیگمات کے اور تمام تیموری خاندان کے جس قدر دیہات، جاگیریں، باغ،



کنویں اور مکانات وغیرہ ہیں سب انگریزوں کے حوالے کر دیئے جائیں اور ان کے نقشے انگریزی حکومت کو بھیجے جائیں۔ یہ جائیداد ناقابل واپسی ہوگی۔ جن شہزادوں، بیگمات اور بل خاندان کی تنخواہیں مقرر ہیں وہ شخص جب مرے گا تو اس کی تنخواہ بھی بحق سرکار انگریزی ضبط ہو جائے گی۔ وارثوں کو کچھ نہیں دیا جائے گا۔ ایک شرط یہ تھی کہ شاہ عالم ثانی اسیر شاہ ثانی اور بہادر شاہ ظفر کی اولاد کے علاوہ ان سب لوگوں کو قلعہ سے نکال دیا جائے گا جو شاہ عالم ثانی سے پہلے بادشاہوں کی اولاد میں ور تعلقے میں آباد ہیں۔ ہر مہینے پیدائش و موت کا گوشوارہ انگریزی سرکار کو بھیجنا ہوگا۔ ایک اور شرط یہ تھی کہ بادشاہ کو اپنے خرچ سے قلعے کے اندر انگریزی تعلیم کا ایک اسکول قائم کرنا ہوگا۔ ایک شرط یہ تھی کہ قلعہ کی مرمت اور تنخواہوں کی تقسیم سب بندہ بھٹ کریں گے۔ (۵) بادشاہ نے، جو قرض خواہوں اور بڑھتے اخراجات کے ہاتھوں پریشان تھے، مجبوراً یہ شرائط تسلیم کر لیں۔ وظیفے میں معمولی اضافے کے باوجود مان تنگی کی صورت میں کوئی خاص فرق نہیں آیا۔ قلعہ میں قیمتی سامان کی چوریاں بڑھ گئیں اور وقت پر تنخواہیں نہ ملنے کی وجہ سے قلعہ کا نظام بھی بگڑ گیا۔ ایجنٹ کے ذریعے تنخواہوں کی تقسیم نے صورت حال کو مزید حراب کر دیا۔ جہاں سے تنخواہ ملے گی حکم بھی اسی کا چسے گا۔ بادشاہ وقت اور کمزور ہو گیا۔

اس زمانے میں بہادر شاہ ظفر کے بڑے بیٹے مرزا دارا بخت ۱ جنوری ۱۸۴۹ء کو وفات پا گئے۔ مرزا دارا بخت کی وفات کے بعد زینت محل نے، جن سے ۱۸۴۰ء میں شاہ ظفر نے ۶۵ سال کی عمر میں شادی کی تھی، اپنے بیٹے جوان بخت (ولادت ۱۸۳۱ء) کو ولی عہد بنانے کے لیے کوششیں شروع کر دیں۔ یہ وہی جوان بخت ہیں جن کی شادی کے موقع پر غالب اور ذوق نے سہرے لکھے تھے۔ یہ سلسلہ یوں ہی چل رہا تھا کہ انگریزوں نے جون ۱۸۵۲ء میں شہزادے مرزا فخر دے، بادشاہ کو اعتماد میں لیے بغیر، خفیہ معاہدہ کر کے ولی عہد مقرر کر دیا۔ اس معاہدے کی رو سے بہادر شاہ ظفر کی وفات کے بعد قلعہ معلیٰ کو

خان کر کے قطب صاحب میں سکونت اختیار کرنی ہوگی۔ اس کے بعد وہ بادشاہ نہیں کہلائیں گے۔ یہ معاہدہ لارڈ ڈلہوزی کی وضع کردہ پالیسی کے مطابق تھا جو چاہتا تھا کہ جیسے جیسے موقع ہاتھ آئے سارے دیسی حکمرانوں کو ایک ایک کر کے ختم کر دیا جائے۔ واجد علی شاہ کی معزوں اور خاتمہ شاہی بھی اسی حکمت عملی کا نتیجہ تھی۔ مرزا فخر و نے جب یہ معاہدہ کر لیا تو اس کی بھٹک بہادر شاہ ظفر کے کانوں میں پڑی جس کا اظہار انہوں نے کئی شعر میں بھی کیا ہے۔ اسی زمانے میں بادشاہ بہت بیمار پڑ گئے۔ یہ وہی شدید بیماری تھی جس سے شفا یاب ہونے پر غالب اور ذوق نے قصائد کہے تھے۔

اتفاق دیکھیے کہ ۱۰ جولائی ۱۸۵۶ء کو چانگ مرزا فخر و بھی وفات پا گئے۔ بادشاہ نے ملکہ زینت محل کے دباؤ پر ولی عہدی کے لیے جواں بخت کا نام سب دوسرے شہزادوں کے دستخطوں کے ساتھ، پھر انگریزی حکومت کو بھیج دیا۔ اسلم پرویز نے نیشنل آرکائیوز دہلی کا یہ خط تلاش کیا ہے جو گورنر جنرل نے شاہ مغربی صوبہ جات کے سیکرٹری کے نام لکھا تھا اور جس میں لکھا تھا "اگر بادشاہ کے خط کا جواب دینا واقعی ضروری ہے تو ان کو مطلع کر دیا جائے کہ گورنر جنرل مرزا جواں بخت کی ولی عہدی کو تسلیم نہیں کر سکتے۔ ساتھ ہی مرزا قویش بھی اتنے خوش امید نہ ہوں کہ وہ یہ سمجھنے لگیں کہ ان کے ساتھ بھی وہی شرائط عمل میں آئیں گی جو مرزا فخر و کے ساتھ طے پائی تھیں۔ بادشاہ کے زندہ رہنے تک اب کسی قسم کی خط و کتابت حضور والا یا کسی اور شخص سے نہ کی جائے گی۔ نیز یہ کہ اگر بادشاہ کا انتقال ہو جائے یا وہ قریب المرگ ہوں تو فوراً مرزا قویش کو مطلع کیا جائے اور کسی قسم کی سازش یا خوف و ہراس کو پھیلنے نہ دیا جائے لیکن مرزا قویش پر یہ واضح کر دیا جائے کہ گورنمنٹ ان کو محض شاہی خاندان کے سرپرست کی حیثیت سے تسلیم کرتی ہے اور ان کے ساتھ وہی سلوک روا رکھا جائے گا جو ان کے بڑے بھائی مرزا فخر و کے ساتھ طے ہوا تھا۔ البتہ بادشاہ کا خطاب اور دوسری شان و شوکت ختم کر دی جائے گی اور (بادشاہ کے بعد) ان کی

حیثیت آل تیمور کے شہزادے کی سی رہے گی۔ جہاں تک وظیفے کا تعلق ہے بادشاہ کے انتقال کے بعد ان کو پندرہ ہزار روپے ماہوار وظیفہ ملا کرے گا۔“ (۶) اس سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ انگریزی اقتدار مغل شاہی کو، بہادر شاہ ظفر کے بعد، ہمیشہ کے لیے ختم کر دینا چاہتا تھا۔ انگریزوں نے بادشاہ کو اتنا بے بس و لاچار کر دیا تھا کہ اپنے ولی عہد کو مقرر کرنے کا اختیار بھی اب اس کے پاس نہیں رہا تھا۔ ان سب امور کے اثرات معاشرے پر پڑ رہے تھے۔ ادھر بدلے ہوئے معاشی و معاشرتی حالات سے ہر فرد متاثر ہو رہا تھا۔ خود انگریز افسروں کا رویہ بھی ایسی لوگوں کے ساتھ ہتک آمیز تھا۔ ان سب باتوں سے انگریزوں سے نفرت کا لہر اندر ہی اندر پک رہا تھا۔ علمائے وقت نے انگریزوں سے نجات حاصل کرنے کی تحریک شروع کر رکھی تھی۔ چپاتیوں کی تقسیم اسی جہادی تحریک کا حصہ تھی۔ سرٹیجے مکاف نے چپاتیوں کی تقسیم کے بارے میں تھانے دار معین الدین حسن، صاحب خدنگ غدر“ سے دریافت کیا تو انہوں نے لکھا کہ جب عمل داری مرہٹہ بدلی تو کئی مہینے پہلے اس طرح روٹی اور چنے کا ساگ گانو بہ گانو بٹا تھا اور یہ حقیقت میں نے اپنے باپ سے سنی تھی۔ میرے قیاس میں آتا ہے کہ یہ تقسیم چپاتی بھی شاید علت کسی فساد کی ہو تو عجب نہیں۔“ (۷) مسلمان اور ہندو دونوں انگریزوں کے ذلت آمیز رویے اور معاشی و معاشرتی صورت حال سے پہلے ہی سے ناخوش و ناراض تھے۔ جسٹس میکارتھی نے لکھا ہے کہ ”حقیقت یہ تھی کہ برعظیم ہندوستان کے شمالی اور شمال مغرب کے علاقوں میں انگریزی اقتدار کے خلاف ایسی اقوام میں بغاوت کے جذبات موجود تھے۔ یہ محض فوجی بغاوت نہیں تھی۔ یہ بغاوت ہندوستان پر انگریزوں کے قبضے کے خلاف، فوجی شکوہ شکایت، قومی تشویر اور مذہبی شدت پسندی کا مرکب تھی۔ اس بغاوت میں ایسی شہزادے اور ایسی سپہ سب شریک تھے۔ اس بغاوت میں مسلمان اور ہندو، اپنے قدیم مذہبی اختلافات کو بھلا کر، عیسائیوں کے خلاف کمر بستہ ہو گئے تھے۔“ (۸) ادھر کہنی بہادر کو صرف و محض اپنے منافع،



درآمدات برآمدات، اجارہ داریوں اور تنخواہوں سے مطلب تھا۔ اتنا بڑا ملک ان کے قبضے میں آ گیا تھا۔ جسے وہ اپنے استعماری و استحصالی رویے سے پوری طرح نچوڑ لینا چاہتے تھے۔ یہاں کے لوگوں کے مسائل و خواہشات کا نہ انھیں اندازہ تھا اور نہ دلچسپی۔ طاقت اور جبر سے لوگوں کو مطیع تو بنایا جاسکتا ہے لیکن ان کو وفادار نہیں بنایا جاسکتا۔ یہ صورت حال اندر ہی اندر روز بروز خراب تر ہوتی جا رہی تھی کہ ۱۸۵۶ء میں انگریزوں نے ویدھتی شاہ کو معزول کر کے، ویدھ کی بادشاہ ختم کر دی۔ نفرت، غصے اور نگریز سے نجات حاصل کرنے کا جوش تیزی سے بڑھ اور پھیل رہا تھا۔ انگریز کو ملک بدر کرنے کا مقصد ہر طبقے، ہر فرقے اور ہر مذہب کے لوگوں میں مشترک تھا۔ چربی والے کارتوس کو استعمال نہ کرنے دلی حکم، عدولی کا واقعہ فروری ۱۸۵۷ء میں بارک دان پلٹن میں پیش آپکا تھا۔ انگریزوں کو قتل اور ان کے گھروں کو جلائے کے واقعات بھی مختلف شہروں میں ہو رہے تھے۔ کانپور، دہلی، انگریزوں کے قتل عام کا واقعہ بھی، ابھی تازہ تھا کہ یہی چربی والے کارتوس میرٹھ کی پلٹوں کے سپاہیوں کو استعمال کرنے کا حکم دیا گیا اور جن سپاہیوں نے انکار کیا ان پر مقدمہ چدا کر بھی لمبی سزائیں دی گئیں۔ اس پر بغاوت کا بازار گرم ہو گیا۔ سپاہی اپنی بارکوں سے نکل آئے۔ یہ ۱۰ مئی ۱۸۵۷ء کا واقعہ ہے۔ جیل کی دیواریں سردی گئیں۔ قیدی آزاد کر دیئے گئے اور پھر یہی لشکر دلی کی طرف چل ہڑا ہو۔ درامی کی صبح دلی پہنچ کر جب پل پار کرنے کی کوشش کی تو بادشاہ کو پتا چدا کہ کوئی لشکر دلی پر چڑھ آیا ہے۔ بادشاہ نے انگریزوں کو اطلاع دی اور لشکر کو سمجھا بچھا کر واپس جانے کی تلقین کی لیکن سپاہیوں کا غم و غصہ اتنا شدید تھا کہ وہ شہر میں گھس گئے اور دلی پر قبضہ کر لیا۔ دلی پر قبضے کے فوراً بعد انہوں نے بادشاہ کو اپنا بادشاہ مان کر قیدت ان کے سپرد کر دی۔ مرنا کیانہ کرتا۔ بادشاہ نے اسے قبول کر لیا۔ اب وہ اس بغاوت کے قائد تھے اور انہوں نے خصوص دل سے اسے چلانے کی کوشش کی۔ ۸۲ سالہ بوڑھا بادشاہ نادار تھا۔ اس میں تنظیمی صلاحیتیں بھی اس درجے کی نہیں تھیں کہ وہ

ان پر جوش باغیوں کو منظم کر سکتا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ یہ لشکر جلد بکھر گیا اور ستمبر ۱۸۵۷ء میں انگریزوں نے دوبارہ دلی پر قبضہ کر کے وہ قتل عام کیا کہ یہ خونی داستان آج بھی لوگوں کی زبان اور تاریخ کے صفحات پر زندہ ہے۔ باغیوں کی شکست کے بعد بادشاہ نے لال قلعہ چھوڑ دیا اور بہائیوں کے مقبرے میں پناہ لے لی۔ یہیں سے بہادر شاہ ظفر اہل خاندان کے ساتھ گرفتار ہوئے۔ خاندان کے بیشتر افراد کو انگریزوں نے پھانسی دے دی۔ بیسویں شہزادوں کو گولی مار کر ہلاک کر دیا اور دلی کی اینٹ سے اینٹ بچ دی۔ کابلی دروازے سے لے کر قلعہ تک اور دریہ سے لے کر قلعہ تک اور جامع مسجد سے لے کر دلی دروازہ تک باقی بیگم کا کوچہ، خانم کا بازار، خاص بازار، خان دوراں کی حویلی سے دریا گنج تک ہزار ہا مکان منہدم اور مسہر کر کے دی کا چبوترہ بن دیا گیا اور چٹیل میدان کر دیا گیا۔ (۹) مرزا غالب نے بھی اپنے خطوط میں اس صورت حال کو بیان کیا ہے۔

جنوری ۱۸۵۸ء میں بہادر شاہ ظفر پر مقدمہ چلایا گیا اور ۹ مارچ ۱۸۵۸ء کو ان کے خلاف فیصلہ سنایا گیا کہ انہیں پھانسی دینے کے بجائے جلاوطن کر کے قید میں رکھا جائے۔ ۷ اکتوبر ۱۸۵۸ء کو بہادر شاہ ظفر ملکہ زینت محل، شہزادہ جواں بخت اور دوسرے افراد کے ساتھ دلی سے روانہ ہوئے اور یہ قیدی الہ آباد اور کلکتہ ہوتے ہوئے ۹ دسمبر ۱۸۵۸ء کو رنگون پہنچے۔ رنگون میں قیدیوں کے ساتھ مناسب سلوک کیا گیا۔ اسلم پرویر نے نیشنل آرکائیوز کے ایک خط کا حوالہ دیا ہے جس میں گورنر جنرل کی یہ ہدایت برہمے گورنر کو بھجوائی گئی ہے کہ ”گورنر جنرل کی ہدایت ہے کہ ان قیدیوں کے ساتھ مہذب طرز عمل روا رکھا جائے۔ ان کے ساتھ کسی قسم کی بے حرمتی نہ ہو۔ ان تمام باتوں کا بھی خیال رکھا جائے جو ان کے تحفظ کے لیے ضروری ہیں۔“ (۱۰) یہاں قیدیوں کو مناسب سہولتیں فراہم کی گئی تھیں لیکن قیدیوں کو قلم دوات اور کاغذ رکھنے کی سختی کے ساتھ ممانعت تھی۔ (۱۱) پتھان نیلسن ڈیوس نے جو قیدیوں کا انچارج تھا، حکومت ہند کو اطلاع دی کہ شہزادہ جواں بخت اور شاہ

عباس 'دونوں شہزادے انگریزی سیکھنے کے خواہش مند ہیں۔ لہذا برٹش گورنمنٹ کے لیے یہ نادر موقع ہے کہ انہیں انگریزی سکھائے جس کے ذریعے وہ اپنی تہذیب، اپنی روایات، اپنی زبان اور اپنے لوگوں سے شعوری طور پر رشتہ منقطع کر کے ذہنی طور پر انگریزی زبان اور تہذیب کا ایک حصہ بن جائیں گے۔' (۱۲)

رنگون آنے کے بعد سے بہادر شاہ ظفر کی صحت متواتر رہی تھی۔ ۳ نومبر ۱۸۶۲ء کو خلق میں فالج کا اثر ہو گیا جس سے کھانے پینے میں تکلیف ہونے لگی اور اسی حالت میں کم و بیش چار سال قید فرنگ میں رہ کر ۷ نومبر ۱۸۶۲ء کو بروز جمعہ صبح یانچ بجے ان کا انتقال ہو گیا اور اسی دن شام کو چار بجے ان کی تدفین عمل میں آئی۔ ان کی قبر وسموار کر دیا گیا تاکہ کوئی اس کا نشان باقی نہ رہے۔

روشن ترے فروغ سے کیوں کر نہ ہو جہاں  
تو ہی ظفر ہے خانہ تیمور کا چراغ

بہادر شاہ ظفر کی یہ پتا ان کا مقدر تھی اور اسی مقدر کے ساتھ مغیہ سلطنت ہمیشہ کے لیے ختم ہو گئی۔ ہمیشہ رہے نام اللہ کا۔

بہادر شاہ ظفر عظمت رفتہ کی آخری نشانی تھے۔ مزاج رحمہ دل، اہمات، غریب پرور، وسیع الشرب اور خلیق تھے۔ نخوت و غرور نام کو نہ تھا

اے ظفر خاک سے انسان کا بنا ہے پتلا  
خاکساری ہی سے دنیا میں ہے انساں کی نمود

یہی بجز و انکسار ان کے مزاج کا حصہ تھا۔ نماز روزے کے پابند تھے۔ شراب کو کبھی ہاتھ نہیں لگایا۔ تقویٰ، طہارت و عبادت کی طرف طبیعت مائل تھی۔ ان کے لیے غالب نے انہیں "شاہ دین دار" کہا تھا۔ مولانا فخر الدین سے بیعت تھے اور چار ہزار روپے سالانہ ان کو اور ان کے بعد ان کے بیٹے اور پوتے کو بھجوات تھے۔ یہ سلسلہ آخر وقت تک جاری رہا لیکن

زہد و تقویٰ کے ساتھ رقص و موسیقی سے دلچسپی بھی برقرار تھی۔ خود بھی موسیقی پر نظر رکھتے تھے۔ ان کی ٹھمریاں شمالی ہند میں بہت مقبول تھیں۔ غشی فیض الدین نے لکھا ہے کہ ”عشاء کا وقت آیا۔ نماز و وظیفے سے فارغ ہوئے۔ ناچ گانے کی تیاری ہوئی۔ تان رس خاں چوکی کے طائفے حاضر ہوئے۔ ناچ ہونے لگا۔ ڈیڑھ پہر رات کی توپ چلی۔ دھائیں۔ پھر اسی طرح خاصے کی تیاری ہوئی۔ خاصہ کھایا۔ بھنڈا نوش کیا۔ وہی گھنٹے بھر بجھے۔ آب حیات مانگا۔ آدھی رات کی نوبت بجنی شروع ہوئی۔ آرام فرمایا۔ چپی، کلی، داستان ہونے لگی۔ (۱۳) تقویٰ اور رقص و موسیقی کا یہ تضاد اس لیے تھا کہ یہ بھی عظمت رفتہ کی روایت کا حصہ تھا۔ ایسا ہی ہوتا آیا تھا، اس لیے ایسا ہی ہونا چاہیے اور اسی لیے سیاہی ہوتا رہا۔ بہادر شاہ ظفر اسی شاہی روایت کے باعث فن سپاہ گری، تیر اندازی، سپرد شمشیر، شہسواری، فیل سواری وغیرہ پر مہارت رکھتے تھے۔ اسی کے ساتھ بشیر بازی اور کبوتر بازی سے بھی خوب واقف تھے۔ شاہی مصطلب پر انگریزوں کا قبضہ ہو، تو شاہی گھوڑے، ہدم اور موہ بخش ہاتھی نے دانہ پانی چھوڑ دیا۔ (۱۴)

سلسلہ چشتیہ میں بادشاہ کے بہت سے مرید تھے جن کا وہ ہر طرح خیال رکھتے تھے۔ رعایا کا تناخیل تھا کہ جب ریڈیڈنٹ نے ایک دفعہ گاؤ قصابوں اور ایک دفعہ گھوسیوں کو شہر سے باہر رہنے کا حکم جاری کیا تو بادشاہ اڑ گئے اور ریڈیڈنٹ کو اپنا حکم و پس لینا پڑا۔ (۱۵) ظہیر دہوی نے بادشاہ کی خوش بیانی کا بھی ذکر کیا ہے ”در نکھا ہے کہ خوش بیان کس درجہ تھے کہ اگر پہروں بیان فرمائے جائیں تو دل کو سیری نہ حاصل ہو۔ صد ہا افسانہ ہائے لطیفہ حکایات عجیبہ و غریبہ نوک زبان تھیں۔“ (۱۶) یاد ماضی اور عظمت رفتہ کا احساس ظفر کے انداز فکر کا حصہ تھا اور اسی لیے ”یاسیت“ ان کے مزاج میں، ان کے بچے اور بات چیت سے ظاہر ہوتی تھی۔ یہی یاسیت ان کی شاعری کا بھی مزاج ہے۔ یہ وہ یاسیت ہے جو ان کی شخصیت کا جزو بن کر ان کا طرز فکر اور ان کا بچہ بن گئی تھی جو نہ ذوق



کے ہاں ملتی ہے ورنہ پہلے استاد شاہ نصیر کے ہاں نظر آتی ہے۔ اس یاسیت میں مغلیہ سلطنت کی کئی سو سال کی تاریخ کا شعور رنگ بھرتا ہے اور اس سے ظفر کی شخصیت کی تعمیر ہوئی تھی۔

ظفر نام کے بادشاہ ضرور تھے لیکن جب بغاوت کی قیادت نہوں نے سنبھالی تو حکم جاری کیا کہ اس عیدالضحیٰ کے موقع پر گائے کی قربانی کرنے والے کو موت کی سزا دی جائے گی۔ بادشاہ میں تعصب نام کو نہیں تھا۔

میری ملت ہے محبت میرا مذہب عشق ہے

خواہ ہوں میں کافروں میں خواہ دیں داروں میں ہوں

ہندو مسلمانوں کے بڑے تہوار یسوں جوش و روق کے ساتھ قلعہ کے اندر مہاتے تھے جب کہ انہیں مائی فرغت حاصل نہیں تھی۔ وہ اسی سے ہندو مسلمانوں دونوں میں عزت و احترام کی نظر سے دیکھے جاتے تھے۔

بہادر شاہ ظفر اپنے وقت کے بڑے خط نگار ہوتے تھے۔ راقم امداد نے ظہیر دہوی سے لکھا ہے کہ ”خط نسخ میں حضرت بادشاہ ظل اللہ میرے جد برادر میرا مامی شاہ مرحوم کے شاگرد رشید تھے۔ میرے دادا نے میرے والد اور بادشاہ (بہادر شاہ ظفر) کو برابر بتایا تھا۔“ (۱۷) حافظ محمود شیرانی نے لکھا ہے کہ ”واقفیت ان کے بہ خط ظفر میرے کتاب خانے میں موجود ہیں۔“ (۱۸) شیفتہ نے لکھا ہے کہ ”در کثر خطوط دست گاہے شاستہ دارد و بایں فن بسیار مالوف است۔“ (۱۹)

ظفر کے ذہن، مذاق سخن اور شخصیت کی تشکیل میں ان کے دادا شاہ عالم ثانی آفتاب کا بھی گہرا اثر تھا۔ شاہ عالم ثانی کی وفات (۱۸۰۶ء) کے وقت ظفر کی عمر ۳۱ سال تھی۔ ان کا پہلا دیوان مرتب ہو چکا تھا۔ اس وقت خود دلق کی عمر گیارہ سال تھی۔ اسلم پرویز نے لکھا ہے کہ ”دونوں ہندو عورتوں کے بطن سے تھے۔ شاہ عالم ثانی کے ادبی مشغل

میں تالیف نظم و نثر کے علاوہ خطاطی بھی شامل تھی اور یہاں ہی کچھ بہادر شاہ ظفر کے ساتھ تھا۔ شاہ عالم ثانی اور بہادر شاہ ظفر دونوں کو گلستان سعدی میں گہری دلچسپی تھی۔ شاہ عالم نے پوری ”گلستان سعدی“ کی کتابت اپنے قلم سے کی تھی اور بہادر شاہ ظفر نے گلستان سعدی کی متصوفانہ شرح فارسی نثر میں لکھی۔ شاہ عالم ثانی کے دو تخلص تھے۔ اردو فارسی میں آفتاب اور برج بھاشا میں شاہ عالم۔ بہادر شاہ ظفر کے بھی دو تخلص تھے۔ اردو میں ظفر اور بھاشا میں شوق رنگ۔“ (۲۰) ان کے علاوہ شاہ عالم ثانی نے دوہرے، سیٹھنے، ٹھمریاں، ہولی، گیت لکھے تھے جن کا مجموعہ ”نادرۃ شاہی“ کے نام سے مرتب کیا تھا اور جنہیں نامور موسیقار مختلف تقریبوں پر گاتے تھے۔ ظفر نے بھی دوہے، ٹھمریاں، پنکھ، ہولی، گیت وغیرہ لکھے جنہیں گویے گاتے تھے۔ دونوں کو موسیقی سے لگاؤ تھا۔

بہادر شاہ ظفر اردو کے علاوہ فارسی، عربی، ہندی، پنجابی زبانوں سے خوب واقف تھے جس کا اندازہ ان کے دواوین سے کیا جاسکتا ہے۔ ان کے پانچ دواوین تھے۔ چار چھپ گئے تھے اور ایک اب ناپید ہے۔ پانچ دواوین موجود ہوئے کی تصدیق فہرست دہلی کے اس بیان سے بھی ہوتی ہے کہ حضرت بادشاہ نے ”کوئی محاورہ زبان کا باقی نہیں چھوڑا۔ پانچ دیوان موجود ہیں۔“ (۲۱) ظفر کے چار دواوین مطبع سلطانی سے چھپے۔ پہلا دیوان ۱۲۶۱ھ ۱۸۴۵ء میں شائع ہوا۔ اس میں غلطیاں بہت تھیں۔ بادشاہ نے پسند نہیں کیا۔ پھر اس کا ایک وریڈیشن، ذوق کی تصحیح کے ساتھ، دیوان حضور والا کے نام سے شائع ہوا۔ دوسرا دیوان ۱۲۶۷ھ ۱۸۵۰ء میں شائع ہوا۔ اس کے کاتب شاعر علی شاعر تھے جو خود ایک صاحب علم عالی خاندان شخص تھے اور جن کا ذکر ”آثار الصنادید“ کے طبقہ شعرا میں ملتا ہے۔ اس کے بعد چاروں دیوان ظفر مطبع احمدی امواجن واقع دہلی ضلع میرٹھ سے ۱۲۷۸ھ میں شائع ہوئے۔ یہ سب مطبع سلطانی سے چھپے ہوئے دواوین کی نقل ہیں۔ انہیں دواوین کی جمع آوری سے مطبع نول کشور لکھنؤ نے ۱۸۶۹ء میں ”کلیات ظفر“ شائع کیا۔

میرے سامنے جو کلیات ہے اس میں دیوان اول پر سال طبع درج نہیں ہے۔ دوسرے پر سال طبع ۱۸۷۶ء درج ہے۔ دیوان سوم پر بھی سال طبع درج نہیں ہے۔ دیوان چہارم پر پانچویں مرتبہ مئی ۱۹۱۸ء درج ہے اور اس میں جو دو قطعات تاریخ درج ہیں ان سے ۸۸۷ء اور ۳۰۴ھ برآمد ہوئے ہیں۔ میں نے اسی کلیات ظفر کے ان چاروں ادوین کو اس مطالعہ کے لیے استعمال کیا ہے۔

ان پانچ ادوین کے علاوہ ایک اور تالیف "خیابان تصوف" (۱۲۲۸ھ) ہے جس میں شیخ سعدی کی "گلستان" کی وحدت الوجود اور صوفیانہ انداز نظر سے بزبان فارسی تشریح کی گئی ہے۔ "خیابان تصوف" ولی عہدی کے زمانے کی تالیف ہے۔ اس کی اشاعت ۶ جنوری ۱۲۵۹ھ طبع سلطانی سے ہوئی۔ اس کا ایک نسخہ بحباب یونیورسٹی امریکی لائبریری کے ذخیرہ شیرانی میں موجود ہے۔ ان کی ایک کتاب تالیفات اظہری (۱۲۲۶ھ) میں جو تین جلدوں پر مشتمل تھی۔ اس کا ذکر بہادر شاہ ظفر نے "خیابان تصوف" سے دیا ہے میں کیا ہے جس سے پتا چلتا ہے کہ اس تالیف میں لغت و اصطلاحات ان کو جمع کیا گیا تھا۔ دیوان پنجم کی طرح ۱۸۵۷ء میں "تالیف ابو ظفر کی" بھی دست برد زمانہ سے محفوظ نہ رہ سکی اور اب ناپید ہے۔

صیغہ شاعری بہادر شاہ ظفر کے عہد میں ابھی قائم تھا۔ پہلے شاہ نصیر اس عہدے پر فائز ہوئے اور جب وہ حیدر آباد کن چلے گئے تو بقول محمد حسین آزاد، چھوٹے کاظم حسین بقرر سے ظفر مشورہ سخن کرتے رہے اور بقول قدرت اللہ قاسم، ظفر ان کے بیٹے عزت اللہ عشق سے بھی مشورہ سخن کرتے تھے۔ (۲۲) اس کے بعد شیخ ابراہیم ذوق سادات نے عہدے پر فائز ہوئے اور مرتے دم تک اسی عہدے پر فائز رہے۔ شاہ نصیر اور ذوق سے استاد کی کا اعتراف ظفر نے اپنے کئی اشعار میں کیا ہے

آفریں تجھ کو ظفر ہو کیوں نہ شاگرد نصیر



اس غزل کو جا کے پڑھ ہر ایک دانشور کے پاس  
ظفر اگرچہ ہیں شاگرد ذوق یاں لاکھوں  
بلند نام ہو تم لیک ان تمام میں ایک

ذوق کی وفات کے بعد مرزا غائب استاد شہ کے منصب پر فائز ہوئے اور ۱۸۵۷ء تک کم و بیش ڈھائی برس اس منصب پر فائز رہے۔

بہادر شاہ ظفر کی شعری کے مطالعے سے پہلے اس بات کو بھی دیکھ لیا جائے کہ کیا بہادر شاہ ظفر کا کلام ان کے استاد ذوق کا کلام ہے؟ اس بات کو سب سے زیادہ شہرت محمد حسین آزاد نے، استاد ذوق کی وفات (۱۸۵۴ء) کے ۲۷ سال بعد ”تب حیات“ (پہلا ایڈیشن سال اشاعت ۱۸۸۱ء، دوسرا ایڈیشن ۱۸۸۳ء) لکھ کر دی اور ایک بے بنیاد بات کو اپنے جادو بیان قلم سے ایسا سنوارا کہ سب اسے حقیقت تسلیم کرنے لگے اور جنھوں نے تسلیم نہیں کیا، وہ بھی شبے میں ضرور مبتلا ہو گئے۔ آزاد نے لکھا

”بادشاہ کے چار دیوان ہیں۔ پہلے میں کچھ غزلیں شاہ نصیر کی

اصلاحی ہیں۔ کچھ کاظم حسین بے قرار کی ہیں۔ غرض پہلا دیوان

نصف سے زیادہ باقی تین سرتاپا حضرت مرحوم کے ہیں۔“ (۲۳)

ظہیر دہوی نے جو ذوق کے شاگرد اور شاہ ظفر سے قریب تھے، بادشاہ کے پانچ دو دین کا ذکر کیا ہے۔ (۲۴) آزار کی یہ ساری عبارت دیکھیے تو انہوں نے کہیں یہ کھیلا ہے کہ پہلے جسے میں ”اصلاحی“ کا لفظ نصیر و بے قرار کے تعلق سے استعمال کیا ہے اور آخری جملے سے ”اصلاحی“ کا غلط حذف کر دیا ہے تاکہ الجھاؤ باقی رہے اور کسی کے اعتراض پر یہ کہہ جاسکے کہ اس سے مراد یہ ہے کہ ذوق کے اصلاحی ہیں ورنہ ظفر کے تین دیوان ذوق سے منسوب ہو جائیں۔

۱۸۵۳ء میں اشپہ نگر شاہان ودھ کے کتب خانوں کی وضاحتی فہرست مرتب

کرنے میں مصروف تھے جس میں انھوں نے ذوق کے ذیل میں لکھا ہے "اب کہ ۱۸۵۳ء ہے اور ذوق بقید حیات ہیں اور اس دیوان کے مصنف میں جو دن کے بادشاہ سے، جس کا تخلص ظفر ہے منسوب کیا جاتا ہے۔" (۲۵) یہ رائے اس دور میں ہر س شخص کی تھی جو انگریزوں کا حامی تھا۔ بادشاہ عوم میں مقبول تھے اور اپنے دل کی بات شعروں میں بیاں کر رہے تھے۔ ان کی لکھی ہوئی غزلیں، نغمیں اور گیتوں کے بول گویوں اور موسیقاروں میں مقبول تھے اور ان کی مقبولیت میں اضافہ کر رہے تھے۔ انگریزوں کی بات سے اس لیے خلاف تھے کہ کہیں ایسا نہ ہو کہ اہل ہند بادشاہ کے جھنڈے تلے وہ جمع ہو جائیں بادشاہ کی مقبولیت سیاسی طور پر انگریزوں کے لیے خطرے کی گھنٹی تھی۔ اس خطرے سے نمٹنے کے لیے انہوں نے جہاں بہت سی افواہیں عوام میں پھیلائی تھیں وہاں یہ بات بھی عام کر کے لی کوشش کی کہ یہ کلام بادشاہ کا نہیں ہے بلکہ یہ سادہ نام کے ستارہ ذوق کا ہے۔ اس بات کو اعتبار کی سند دینے کے لیے ایسے دوسرے قصے یہ بات پھیلائی گئی جو معتبر تھے۔ ان میں اہل قلعہ بھی شامل تھے اور شہنشاہ اور آزاد جیسے محقق اور سخی بھی۔ یہ ٹکڑے یہ بات ۱۸۵۳ء میں لکھ دی۔ آزاد نے اس کی طرف اپنے "اہلی اردو اخبار" میں ذوق کی وفات پر اپنے مضمون میں اشارہ کیا اور اس سے دو کام لیے۔ ایک یہ کہ ستارہ ذوق کے دیوان مرتب نہ ہونے کا سبب لوگوں کے سامنے آجائے، دوسرے انگریزوں کی نظر میں خود ان کا درجہ بلند ہو جائے۔ یہی بات انھوں نے جب آب حیات میں لکھی تو اسے طرے طرے سے بیان کر کے اور ہوا دی۔ "بغاث" کے بعد سے برسوں تک ظفر کا نام لینا اس بات کا ثبوت تھا کہ یہ نام لیوا بھی بغاوت میں شامل تھا۔ سر سید احمد خاں کے سامنے جب یہ بات چھڑی کہ ظفر کے سب دیوان ذوق کے کہے ہوئے ہیں تو سید صاحب اس پر چہیں پہنچیں ہوئے اور فرمایا کہ "وہ بادشاہ کا کلام تو کیا لکھتا قلعہ کے تعلق سے خود ذوق کو زبان آگئی۔" (۲۶) یہ رہے کہ آب حیات میں ظفر کو بحیثیت شاعر الگ سے شامل نہیں کیا گیا ہے۔

حافظ محمود شیرانی نے بھی اس بات کو کہ ظفر کا کلام ذوق کا کہہ ہوا ہے بالکل بے سروپا اور بے بنیاد بتایا ہے اور لکھا ہے کہ ”ہمارے پاس اس بیان کی تردید کی شہادت موجود نہیں مگر خدا کو آنکھ سے نہیں دیکھا عقل سے تو پہچانا ہے۔ ظفر کے ساتھ شاعری کا انتساب اضافی نہیں بلکہ حقیقت امر یہی ہے جس سے ان کے دشمن بھی انکار نہ کر سکے۔ (۲۷) ورس سلسلے میں جو دو تحقیق دی ہے اس کا خلاصہ یہ ہے (۲۸)

۱۔ مجموعہ نغز (۱۲۲۱ھ) میں قدرت اللہ قاسم نے ترجمہ ظفر میں جو کلام دیا ہے اس میں اغ تا بے ردیف غزلوں کا انتخاب شامل ہے۔ اس انتخاب سے معلوم ہوتا ہے کہ ظفر کا دیوان مرتب تھا اور مطبوعہ دیوان اس سے زیادہ ضخیم تھا۔ ظفر کے اکبات ابیات سے جو قاسم نے درج کیے ہیں صرف چھبیس ابیات موجودہ دیوان میں مل سکے ہیں۔ اس سے معلوم ہوا کہ غنہ (پیدائش ۱۱۸۹ھ) ذوق (پیدائش ۱۲۰۳ھ) کے ہوش سنبھالنے سے پہلے صاحب دیوان بن چکے تھے اور ظفر ذوق سے عمر میں چودہ سال بڑے تھے۔ دیوان اول کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ ظفر اپنا پہلا دیوان ۱۲۱۳ھ میں مکمل کر چکے تھے جس کی تاریخ یوں دی ہے

یہ دیوان رشک گلشن کیوں نہ ہو گل ہائے مضمون سے

کہ اس کا جو ورق ہے سو خیابان معانی ہے

ظفر یہ بے تامل مصرع تاریخ لکھ اس پر

”مرا اب یک قسم دیوان بستان معانی ہے“ (۱۲۱۳ھ)

اس وقت ذوق کی عمر چودہ سال تھی اور وہ استاد غلام رسوں شوق کے شاگرد تھے۔ اس عمر کا ذکر ظفر کے دیوان پر کیا اصلاح دے سکتا ہے؟ دیوان کے اسی صفحہ پر ایک اور قطعہ تاریخ ملتا ہے۔

ہاتف غیبی سے کل آئی ندا مجھ کو ظفر

فکر میں تاریخ کی رہتا تو کیوں حیران ہے

وہیں صدر رشک چمن مصرع یہ مجھ سے ڈھل گیا



”زور اب رنگیں یہ اپنا سر بسر دیوان ہے“ (۱۲۲۳ھ)

ان دونوں تاریخوں میں ۹ سال کا فرق ہے۔ یہ آخری تاریخ دیوان اول کی نظر ثانی کی تاریخ مانی جاسکتی ہے جس کا تعلق ذوق سے پیدا نہیں ہوتا۔

۲۔ دیوان چہارم میں ذوق کے متعلق کئی شعر ملتے ہیں

ظفر اگرچہ ہیں شاگرد ذوق یاں لاکھوں  
بلند نام ہو تم لیک ان تمام میں ایک  
بعد استاد ذوق تیرے سوا  
رکھتا فہمید شعر تر ہے کون  
لکھ اسی قافیے میں اور غزل  
تجھ سے بہتر اب اے ظفر ہے کون  
تیرا مذاق شعر ظفر جانتا ہے وہ  
استاد ذوق تھا ترے واقف مذاق سے  
بے ذوق ذرا لطف نہیں شعر و سخن میں  
اس رمز نہانی کو کوئی پوچھے ظفر سے  
ترے سخن میں ہے استاد ذوق کا وہ فیض  
غزل لکھی نہ کسی نے ظفر برابر کی

یہ سب حوالے ذوق کی وفات کے بعد کے زمانے سے تعلق رکھتے ہیں۔ اغرض

دیوان چہارم کے وقت استاد ذوق زندہ نہ تھے۔ معلوم ہوا کہ ظفر کا دیوان اول و چہارم  
ذوق سے قبل اور بعد کی پیداوار ہے۔ دیوان چہارم میں مرزا غالب کی اصداغ کا پر تو بعض  
غزلیات میں نظر آتا ہے۔

۳۔ شعر کا کلام اس کے جذبات، خیالات و معتقدات، انداز و عادت، خوب وضع

قطع، پسند و ناپسند کا آئینہ دار ہوتا ہے۔ اس لحاظ سے بھی شاگرد و استاد کی شخصیتوں میں زمین آسمان کا فرق ہے۔ ظفر کی شخصیت ذوق سے بالکل مختلف اور نمایاں ہے۔ اَرکلیات ظفر تمام تر ذوق کی شاعری کا مریون احسن ہے تو اس میں وہی انداز اور رنگ و طرز اور موجود ہونے چاہیں جو ذوق کے کلام کے ساتھ مخصوص ہیں لیکن دونوں کا رنگ جد جد ہے۔ ذوق کی غزلیت عام طور پر لمبی ہوتی ہیں۔ اس میں کئی کئی مضامین کی قطاریں نظر آتی ہیں۔ اس کے مقابلے میں ظفر کی غزلیں مختصر ہوتی ہیں۔ عام طور پر ایک مطلع پر قناعت کی جاتی ہے۔ طرحیں نراں اور انوکھی ہیں۔ نئی زمین بھی خود نکالتے ہیں

دل اپنا فکر غزل میں نہیں لگتا  
زمین غزل کی نہ ہووے اَر انوکھی سی  
ہر غزل کی اپنی ہے ٹیڑھی زمین سنگلاخ  
ہم کو بھاتی ہی نہیں ہے اے ظفر سپدگی طرح  
باندھے نئے مضامین چن کر ظفر سب اس میں  
تجویز جس غزل کی ہم نے زمین نئی کی

شاعرانہ تعنی اور شعرا پر چو نہیں بھی کی ہیں۔ میر سے داد کے خوشگوار ہیں۔ ناسخ و آتش سے اپنی استاد کی منوات ہیں۔ جرات و مہجور کی گردن ان کے سامنے جھکتی ہے

زمانے میں جو کہلاتے ہیں شاعر آج کل اچھے  
ظفر رتبہ ملا ان کو ترے فیض سخن سے ہے  
یہ غزل پڑھیے اگر بزم سخن داں میں ظفر  
کیوں کہ تحسین کے لیے پھر نہ سر میر ہلے  
اے ظفر ایک ہے تو فن سخن میں استاد  
کیوں نہ قائل ہوں ترے ناسخ و آتش دونوں  
تبدیل توانی سے غزل لکھ ظفر ایسی

تاجس سے جھکے جرات و مجبور کی گردن

۴۔ کئی موقعوں پر اپنی خوش نویسی کا ذکر کیا ہے اور اپنے شاگردوں پر ناز کرتے ہیں۔ ظفر خط نسخ میں استاد مانے جاتے تھے

ہوں لاکھ خوش نویس اگر خط نسخ میں  
پر ہو کسی کا خوب نہ خط سے ظفر کے خط  
خوش نویس ایسا ہے تو دیکھ کے ہوتے ہیں جمل  
تیرے خاصے کی ظفر صاحب فرہنگ تراش

۵۔ اپنی بادشاہی کی طرف بہت کم اشارے کیے ہیں

کیا ہمیں حشمت شاہی سے محبت ہووے  
اے ظفر ہم تو فقیروں سے ہیں الفت رکھتے  
نہ کیوں شاہنشی اپنی جہاں میں فخر شاہاں ہو  
کہ فیض دو جہاں مجھ کو ہوا یہ فخر دیں سے ہے  
روشن ترے فروغ سے کیوں کر نہ ہو چراغ  
تو ہی ظفر ہے خانہ تیمور کا چراغ

۶۔ مولانا فخر الدین فخر جہاں کے مرید تھے۔ چاروں ادویں میں بے شمار تلمیذیں ملتی ہیں۔ ان کے فرزند قطب الدین اور ان کے فرزند نصیر الدین (خان صاحب) کا بھی دب سے ذکر کرتے ہیں۔ مشائخ میں شیخ عبدالقادر حیدرانی، شیخ معین الدین چشتی اور بوعلی قلندر سے خاص عقیدت رکھتے ہیں۔

خاک پائے فخر دیں ہے اپنے حق میں کیسا  
اے ظفر کیوں خواہش اکسیر کرنی چاہیے  
ظفر کی چاہیے نصرت تمہیں نصیر الدین



کہ اس کے یارو مددگار ہاں تھکی تو ہو  
ہے جو خواجہ کی زیارت کا تصور اسے ظفر  
آجے گویا مرے اجمیر آنکھوں کے تلے

خود کو ظفر صاحب اربع کی خاک پا کہتے ہیں۔ حب آں رسول و اصحاب رسول موجب  
نجات ہے۔ بیخ تن کی خاک پا بننا ان کا دین و ایمان ہے

ابوبکر و عمر، عثمان و حیدر کا ہے کیا کہن  
ظفر ہم خاک پا ان چار یار مصطفیٰ کے ہیں  
چار یاروں سے نبی کے ہے عداوت جس کو  
سر پہ ہم مارتے ہیں اس کے ظفر ماتیں چار  
مان ے ظفر تو بیخ تن و چار یار کو  
ہیں صدر دیں کی یہی محفل کے چار پانچ  
وہ مسلمان ہیں ظفر صاحب ایماں کہ جنہیں  
نہ صحابہ سے ہو بغض اور نہ شبیر سے ناگ

بعض واقعات عصری اور دیگر مور کی طرف اشارے کرتے ہیں

اعتبار صبر و طاقت خاک رکھوں اسے ظفر  
فوج ہندوستان نے کب ساتھ ٹپو کا دیا  
جو آگیا ہے اس محل تیرہ رنگ میں  
قید حیات سے ہے وہ قید فرنگ میں  
لڑتی ہے بندوق سے جو اسے ظفر فوج فرنگ  
رکھتا ہے ہتھیار پاس اپنے تلنگا آگ کا  
حلقہائے موئے پیوں سے بنا کر پھانسیاں

اس فرنگی زادہ نے کتنے ہی عاشق گل دیے  
 زلف پر پیچ کے اس بت نے جو پھندے مارے  
 دے کے پھانسی کٹی اللہ کے بندے مارے  
 نہیں تار سرشک سرمہ آلود اس کی مڑگاں میں  
 کمر باندھے یہ کالی پلٹن استادہ ہے میداں میں (۲۹)

۷۔ ظفر نے ظم کے میدان میں بہت سی ایجادیں کی ہیں مثلاً صنعت رد العجز علی الصدر، صنعت عکس کی طرز کی یک صفت ہے جس میں پیچ مصرع کی تقدیم و تاخیر سے دوسرے مصرع بنتا ہے۔ یہ دونوں غزلیں جن کے مطلع درج ذیل ہیں اسی صنعت میں آئی گئی ہیں

آیا سحاب ساقی تو ما شراب ساقی  
 تو لا شراب ساقی، آیا سحاب ساقی  
 یہی ایک غم ہے، یہی اک الم ہے  
 یہی اک الم ہے، یہی ایک غم ہے

۸۔ پنجابی زبان کے ساتھ ظفر کا انس ان کے فی مشاقق سے میاں ہے جن میں پنجابی دوہروں کو اردو مصرعوں کے ساتھ ترکیب دیا ہے۔ بعض غزلوں میں بھی پنجابی زبان استعمال ہوئی ہے۔

۹۔ ”زاد نے لکھا ہے کہ ”ستاد جب حضور کی غزل ”مشاعرے کے یہ کہتے تھے تو اپنی غزل اس طرح میں نہ کہتے تھے اور کبھی کہیں بھی پڑتی تو اپنی غزل کے ایسے شعر پڑھتے کہ حضور کی غزل پھیلکی نہ پڑ جائے۔“ شیرانی نے لکھا ہے کہ ”مکہ اللہ استاد ذوق کو اپنے شاگرد ظفر کی خاطر داشت کس قدر منظور تھی کہ غزل کے مارے اپنی غزل کے بہتر اشعار مشاعروں میں پڑھنے سے احتراز کرتے تھے لیکن مولانا کے موعے کے مطابق شاہی غزل

بھی تو استاد ہی کو تیار کرنی پڑتی تھی۔ اس سے یہ منطقی نتیجہ برآمد ہوتا ہے کہ ذوق مجھے اچھے ابیات اپنے لیے محفوظ رکھتے اور خراب اور بھرتی کے اشعار حضور کی غزل کے واسطے چھوڑ دیتے۔ چائے حیرت سے کہ مولانا آزاد نے یہ راز از خود طشت از بام کر دیا۔ مصحفی جیسے کہ ”آب حیات“ میں مذکور ہے بہترین اشعار اپنے سارے کو لینے دیتے اور کوئی چہ چہ نہ کرتے۔ ادھر ذوق ہیں کہ روکھے پھیکے اور بے طغ اشعار ظفر کے حوے کرتے ہیں اور اس طرح ذیل قسم کے احسان کا ذکر اپنے شائروں سے کرتے ہیں۔ ان کو پرو نہیں کہ بادشاہ بدنام ہوتے ہیں۔ دبی بادشاہ حس۔ نہیں خاک سے پاک کیا۔ پائے سے سوتک تنخواہ دی۔ گاؤں جاگیر میں دیا۔ انعام و کرم سے مال کیا۔ خلعت و خطاب سے سر بلند کیا۔ استاد شاہی کا منصب بخشا۔ ہم چشموں میں سرفراز کیا۔ یے بادشاہ والا جاہ کے ساتھ ذوق کا یہ رمواکن سوک ابق لغت بلکہ موجب عبرت ہے۔“ (۳۰)

۱۰۔ آزاد نے یہ بھی لکھا ہے کہ ”نئی محسوس تھی۔ کئی رباعیاں تھیں، صد با تاریخیں تھیں۔ تاریخوں کی کمائی بادشاہ کے حصے میں آئی کیوں کہ بہت بلکہ کل تاریخیں انہیں کی فرمائش سے ہوئیں اور انہیں کے نام سے ہوئی ہیں۔“ شیرانی نے لکھا ہے کہ ”ظفر کے چاروں دیوان موجود ہیں۔ اس میں سوائے پہلے دیوان کی دو تاریخوں کے جن کا ذوق سے کوئی علاقہ نہیں، کوئی تاریخ موجود نہیں۔ آخر یہ بڑا ذخیرہ جو ذوق نے ظفر کو بخشا تھا، کہاں گیا۔“ (۳۱)

ان سب دلائل و حقائق کے پیش نظر اور ظفر کے کلام کے مزاج اور انداز بیان کو سامنے رکھتے ہوئے یہ بات پورے وثوق کے ساتھ کہی جاسکتی ہے کہ آزاد نے اپنے استاد کو نادانی میں ذلیل کر دیا ہے اور ظفر کی عمومی مقبویت کو کم کرنے میں حکومت وقت کی جو مہم تھی اس کا ساتھ دیا ہے۔ حقائق کے سامنے آنے کے بعد اب یہ بات ہی ب معنی سوائی ہے کہ کلیات ظفر کو ذوق سے منسوب کیا جائے۔ یہ دونوں اپنے اپنے مزاج کے محقق

شاعر ہیں۔ یہ سارا کلام ظفر کا ہے جس پر شاہ نصیر کی طرح ذوق نے بھی بحیثیت استاد شہ  
اصدا میں دی ہیں۔ وفات ذوق کے بعد اصلاح کا یہ کام مرزا غالب نے بھی کیا لیکن نہ  
اپنے کسی شاگرد سے اس بارے میں کچھ کہا اور اپنے کسی خط میں کوئی ایسا دعویٰ کیا کہ وہ  
غزلیں کہہ کر ظفر کو دیتے ہیں۔ استاد شہ کے عہدے پر کسی شاعر کا تقرر قلعہ کی شاہی روایت  
کا حصہ تھا، جہاں اور دوسرے فنون کے استاد شاہی ملازمت میں تھے وہاں فن شاعری کا  
استاد بھی موجود تھا جس کا کام بادشاہ اور شہزادوں کے کلام کو بنانا اور جشن جلوس، عید،  
بقرعید، شادی بیہ کے موقع پر قصیدہ پیش کرنا تھا۔ ظفر گراز روئے روایت ذوق کو غزلیں  
دکھاتے تھے تو یہ ایک معمول کی بات تھی جس سے خود استاد کی عزت و شہرت میں اضافہ ہوا  
تھا۔ وہ ملک الشعراء کہلائے۔ جاگیر سے نوازے گئے۔ خاقانی ہند کے خطاب سے سرفراز  
ہوئے۔ اگر آتش مصحفی کے شاگرد تھے یا داغ ذوق کے شاگرد تھے یا قباں داغ کے  
شاگرد تھے تو اس کے یہ معنی تو ہرگز نہیں ہیں کہ مصحفی یا ذوق نے آتش یا داغ کو غزلیں کہہ  
کر دی تھیں۔ یہی صورت ذوق و ظفر کی تھی۔ استاد جو اصلاح دیتا تھا وہ زبان و بیان اور  
فنی سقم کی حد تک ہوتی تھی۔ یہی کام ذوق نے ظفر کے کلام کے ساتھ کیا۔ خود ظفر نے  
کہا ہے:

اے ظفر اپنی ریاضت کا نہ جب تک بل ہو

نہ تو بل پیر کا کام آئے، نہ استاد کا بل

خود ذوق ظفر سے گہری عقیدت رکھتے تھے۔ ان کے بڑے وفادار تھے۔ ساری عمر ان کا در  
چھوڑ کر نہیں گئے اور یہیں وفات پائی۔ ظفر نے ذوق کی وفات پر جس طرح اظہار غم کیا  
اس سے خود ظفر کی محبت کا اظہار ہوتا ہے جس پر ہم ذوق کے مطالعے میں لکھ آئے ہیں۔

ظفر دن رات شعر گوئی میں مصروف رہتے تھے۔ ”مجموعہ نغز“ میں جو ان کی دن

عہدی کے زمانے میں مکمل ہوا، قدرت اللہ قاسم نے لکھا ہے کہ ”اس فن شریف بسیار در



سرد رند و کثرے از اوقات ہمایوں بہ سخن سازی و نکتہ پردازی ہست می گمارند (۳۲)  
اپنی زود و پرگوئی کا ظہار ایک شعر میں بھی کیا ہے

لکھ ڈالے ظفر و فتر اشعار کے اک دم میں  
ہاتھوں میں ذرا اپنے جس وقت قلم پکڑے

ان باتوں کے علاوہ ظفر و ذوق کی شاعری کا تقابلی مطالعہ کیا جائے تو ان دونوں شاعروں کی آوازوں میں بڑا فرق نظر آتا ہے۔ آواز اور اس کا لہجہ ہر شخص کی پہچان ہوتا ہے۔ ٹیلی فون پر صرف آواز اور اس کے لہجے ہی سے آپ آدمی کو پہچان لیتے ہیں۔ ذوق کی آواز جو ان کی شاعری پڑھتے ہوئے سنائی دیتی ہے گونج دار آواز ہے۔ اس میں ایک بھاری پن ہے۔ ایسا بھاری پن جو ڈھول کی آواز میں ہوتا ہے۔ اس میں بند آہنگی ہے، ایک جوش ہے جو قصیدے کے لئے نہایت موزوں آواز ہے۔ ذوق جب اسی آواز کو غزل میں سموتے ہیں تو لفظوں کی بندش سے پیدا ہونے والے زور و رہاؤ سنوار سے وہی آواز ذرا دھیمی ہو کر ان کی غزلوں میں در آتی ہے۔ ظفر کی آواز نرم اور مہین ہے۔ یہ آواز ظفر کی شخصیت سے مناسبت رکھتی ہے۔ وہ یاسیت، وہ غم انگیزی جو پوری تہذیب کے مزاج پر چھائی ہوئی ہے۔ ظفر کی آواز میں نمایاں و شامل ہے۔ یہ آواز ذوق کی آواز سے لگ اور مختلف ہے۔ یہ آواز جب کھلتی ہے تو سوز کا سا لہجہ پیدا ہوتا ہے جو دل پر اثر کرتا ہے۔ اس آواز میں ظفر کا جذبہ اور مٹتی تہذیب کا غم شامل ہے۔ ذوق کی شاعری، ناسخ کے ”طرز جدید“ کی طرح جذبے سے خالی ہے۔ اس آواز میں ہلکا سا گھرا پن ہے۔ اس میں وہ مٹھاس، وہ گھٹاؤٹ نہیں ہے جو ظفر کے منتخب اشعار میں محسوس ہوتی ہے اور دل پر اثر کرتی ہے۔ ظفر کی آواز میں اس قید کا احساس بھی شامل ہے جسے وہ لال قلعہ کی چار دیواری میں قدم قدم پر محسوس کرتے ہیں اور اس چوٹ کی کسک بھی جو ”کمپنی بہادر“ کے احکامات سے پیدا ہونے والے احساس ذلت سے ابھرتی ہے۔ ان کی آواز میں تہذیب کا زوال،

ویرانگی، ٹوٹ پھوٹ، بے کسی، آے والے دور کے خدشات اور بے چارگی بھی شامل ہے۔  
 ذوق نیچے سے اوپر اٹھتے تھے۔ وہ دربان یا سپاہی کے بیٹے تھے۔ ان کے یہ ملک  
 اشعرا خاقانی ہند، خان بہادر وغیرہ خطابات اور استادشہ کے منصب پر فائز ہونا ان کی  
 زندگی کا قابل رشک عروج تھا۔ وہ فرش سے عرش پر پہنچے تھے۔ ظفر تیمور کی ادا تھے۔  
 بادشاہ ابن بادشاہ ابن بادشاہ تھے۔ وہ عرش سے فرش پر آئے تھے ظفر کو زندگی کی بڑھتی  
 ہوئی تاریکی اپنے آغوش میں لے رہی تھی۔ یہ زرداں، یہ گربا، کوئی معمولی گرنا نہیں تھا۔ یہ  
 ذات کے ساتھ پورے نظام، پوری تہذیب کا گرنا تھا۔ یہ سب کچھ مل کر ان کی آواز میں  
 یہ سیت اور غم زندگی کو جنم دیتے ہیں۔ اس طرح ذوق کی شاعری ان کی اپنی شخصیت اور ظفر  
 کی شاعری ان کی اپنی شخصیت کا ظہور کرتی ہے۔ یہی ان دونوں کی شاعری سے مراد  
 کا فرق ہے۔ ایسے میں کوئی آنکھوں کا اندھائی کلام ظفر کا کلام ذوق بہہ سکتا ہے۔ ظفر جو  
 بحر --- چھوٹی یا بڑی، اپنے مزاج کے ظہار کے ہے چلتے ہیں ان کی اسی آواز سے  
 منسوب رکھتی ہے۔ ظفر کے یہ شاعری خود کو زندہ رکھنے اور پہاڑ جیسے غموں کا مقابلہ  
 کرنے کا ایک ایسا ذریعہ ہے جس سے ان کا تزکیہ نفس (Catharsis) ہے

نہ رہا یار، نہ غم خوار، نہ مولس نہ رفیق  
 مگر اک غم نے دیا عاشق غمگین کا ساتھ  
 ہمیشہ کنج تنہائی میں مولس ہم سمجھتے ہیں  
 الم کو یاس کو حسرت کو بیتابی کو حراماں کو  
 خوب گزری گرچہ اوروں کی نشاط و عیش میں  
 اپنی بھی رنج و الم کے ساتھ اچھی بھ گئی  
 ان کے منتخب کلام میں یہی آواز سنائی دیتی ہے:

وہ کارواں کہ جو منزل پہ اپنی جا پہنچا

اسی کے پیچھے رواں صورت غبار ہوں میں  
 جز غم درنج و درد و یاس و تعب  
 ہم نے دنیا میں آکے کیا پایا  
 ٹھکانا جب نہ رہا کوئے یار میں اپنا  
 تو اے ظفر یہ بتا ہم کو ہم کہاں کے رہے  
 بارے گر پڑ کے قافلے والو  
 اب (تو) یہ بھی غریب آپہنچا

اسی تحقیقی عمل سے ذوق و ظفر کی شاعری کا فرق پیدا ہوتا ہے۔ ظفر کی غزلیوں میں ن کے عصر نے، خود ان پر گزرنے والے واردات و واقعات نے ایسا اثر پیدا کیا ہے جس سے ان کی شاعری عوام میں بھی بہت مقبول ہوئی۔ دراصل ن کے لیے شاعری ہی وہ ذریعہ تھی جس سے وہ اپنے دل کی بات اپنی رعایا تک پہنچا سکتے تھے اور یہی کام انھوں نے کیا۔ فراق گورکھپوری نے لکھا ہے کہ ”اردو شاعری کی تاریخ اور روایتوں میں جو فائدے استادوں نے شاگردوں سے اٹھائے ہیں وہ ہمیشہ صیغہ راز میں رہے ہیں اور ظفر کوئی معمولی شاعر نہیں تھا۔ وہ ذوق کی شاعری اور شاعرانہ ذہنیت کی فصاحت بن گیا تھا۔“ (۳۳) ذوق کی خارجیت میں جو ذرا سی داخلیت نظر آتی ہے، وہ خود شاگرد ظفر کا اثر ہے ورنہ ذوق کا کلام جذبے کی شاعری سے مزاجاً عاری ہے۔ وہ اردو پن جو ذوق کی نمایاں خصوصیت ہے۔ دراصل ظفر اور اس تہذیب سے آیا ہے۔ یہ بات یاد رہے کہ شاگرد ظفر استاد و ذوق سے کم و بیش چودہ سال بڑے تھے اور جب ذوق نو عمر تھے۔ ظفر اپنا پہلا دیوان مرتب کر چکے تھے۔

یہ دور اردو شاعری کا بڑا اہم دور تھا۔ ظفر کی ولی عہدی کے زمانے میں بھی متعدد شعرا کے لکھنؤ و حیدر آباد چسے جانے کے باوجود نامور شاعر دلی میں موجود تھے جن میں شاہد فراق، شاہ نصیر، حافظ عبدالرحمن احسان، قدرت اللہ قاسم، میر قمر الدین منت،

نظام الدین ممنون وغیرہ شامل تھے اور ظفر کی بادشاہی کے زمانے میں غالب، ذوق، مومن، شیفتہ، تسکین، صہبائی، آزاد اور دوسرے شعراء داد سخن دے کر اردو شاعری کے وجود کو منور کر رہے تھے۔ بہادر شاہ ظفر، خود شاعر ہونے کے ساتھ شاعروں اور شاعری کے سرپرست تھے اور ان کے مزاج و پسند کے اثر کی پھور سب پر پڑ رہی تھی۔ ظفر نے کسی خاص رنگ شن کی پیروی نہیں کی۔ شاہ نصیر نے نئی نئی سنگدخ زمینوں میں شاعری کو رواج دیا اور اس میں ایسا کمال دکھایا کہ یہ اپنے وقت کا مقبول ترین رنگ بن گیا۔ ظفر نے اس رنگ میں بھی شاعری کی اور خود بہت سی نئی زمینیں ایجاد کیں اور زبان و بیان میں محاورے سے استعمال سے وہ کام کیا جو خود شاہ نصیر سے بھی نہ ہو سکا۔ تصوف ان کے مزاج اور حالات کا تقاضا تھا۔ یہ بھی ان کی شاعری میں نمایاں ہے۔ ظفر نے اپنے قلبی واردات و شاعری میں بیان کر کے اپنے دل کا بوجھ ہلکا کیا ہے۔ یہ ان کا خاص رنگ ہے جو ان سے ذرا استعاروں جیسی شاہ نصیر اور ذوق کے رنگ سے لگا نہیں کھاتا۔ پھر جس زبان میں ظفر نے شاعری کی یہ مختلف پہلوئیں کیے ہیں۔ وہ زبان ظفر کا تیار اور ان کی انفرادیت ہے۔ آئیے اب ایک ایک کر کے ان پہلوؤں کو لیتے ہیں۔

بہادر شاہ ظفر کی آواز میں یاسیت اسی طرح شامل ہے جس طرح پھول میں خوشبو ہوتی ہے۔ اس یاسیت میں ان کی ذاتی زندگی سے دکھ درد نے شامل ہے۔ ولی عہدی کا زمانہ اس کرب میں گزرا کہ وہ محترم اکبر شاہ ثانی ان سے ستنا ناراض تھے کہ دوسرے شہزادوں میں سے ایک کو ولی عہد بنانا چاہتے تھے۔ ظفر نے اس دکھ کو تحمل کے ساتھ برداشت کیا۔ پھر مغلیہ سلطنت جس طرح تیزی کے ساتھ تباہی اور خاتمے کی طرف جارہی تھی اس نے ان کے مزاج میں سوز و گداز کو پیدا کیا۔ یہی سامنے کے واقعات و حالات ان کی زندگی کے مشاہدات و تجربات تھے جنہیں ظفر نے اپنی شاعری میں بیان کیا ہے۔ ان کی شاعری کا یہ حصہ، غزل کے رموز و کنایات میں، اپنے تجربات و مشاہدات



کو، خلوص و صداقت کے ساتھ بیان کرتا ہے اور اسی لیے دل پر اثر کرتا ہے

اے ظفر یہ تیرے اشعار ہیں یا نالہ زار

کیا بلا ہیں کہ جو یوں ہیں دل میں اثر کرتے ہیں

یہ پُر اثر حصہ شاعری دراصل ان کی آپ بیتی ہے۔ قلعے کے مخبر، انگریزی حکومت کو، اس شاعری کی خبر مسلسل دے رہے تھے۔ انگریز بادشاہت کو ختم کرنا چاہتے تھے اور یہ مقبولیت ان کے راستے میں روڑے اٹکار ہی تھی۔ اس مقبولیت کو کم سے کم کرنے کے لیے وہ طرح طرح کے جتن کر رہے تھے۔ اس پہلو کو بار بار وہ اپنی شاعری میں طرح طرح سے بیان کرتے ہیں:

ہم چن میں کر رہے ہیں آشیاں اپنا درست

کرتا ہے صیاد فکر دام و تدبیر قفس

ہر روز ستم تازہ ہے ہر روز نیا ظلم

اے شوخ ستم گر تیری ایجاد کو شاباش

جو دوست تھے وہ ہیں دشمن عجب تماشا ہے

ہوا ہے دیکھو زمانہ کا حال کیسا کچھ

ہیں ظفر گرچہ گہر بار ہمیشہ بادل

ایک خوں بار مری طرح کوئی ہو تو سکے

یہ مریض عشق جاں بر ہو چکا

اے طبیب اس کی دوا کرتا ہے کیا

آزاد کب کرے، ہمیں صیاد دیکھیے

رہتی ہے آنکھ باب قفس پر لگی ہوئی

ظفر کی شاعری کا خاصا بڑا حصہ انھیں تجربات و مشاہدات کا اظہار ہے۔ اس میں قفس، صیاد،

زندہ، زنجیر، آشیاں، گل، عندیب، شمع، گل گیر، ویرانہ، آنسو، نال، قاتل، تیغ، نمک، رنم  
تصویر خیالی، آگ، اجڑا دیر، بڑکتے چراغ کی سو، خنجر قاتل، بھنور میں چرخ جیسے کنے  
ان کے دلی جذبات کا اظہار کرتے ہیں۔

دل میں تو کچھ نہیں ہے دم و دوداے ظفر  
اک آہ رہ گئی ہے فقط اک جگر کے پاس  
شمع جلتی ہے پر اس طرح کہاں جلتی ہے  
ہڈی ہڈی مری اے سوز نہاں جلتی ہے

ان دونوں شعروں کو دیکھیے۔ پہلے شعر میں جذبہ پوری طرح تجربہ میں شامل نہیں ہوتا  
اس لیے اس میں وہ اثر پیدا نہیں ہوتا جو دوسرے شعر میں محسوس ہوتا ہے۔ یہاں تجربہ اور  
جذبہ مل کر ایک ہو جاتے ہیں اور سوز نہاں کی تصویر اس میں ترا جاتی ہے۔ سطروں کی بندش  
اور زبان کی قدرت نے اس تجربہ کو اس شعر میں پوری طرح کاربند کیا ہے۔

ظفر کی ساری زندگی ایک امید تھی جس کا اظہار ان کی ساری ساری زندگی میں  
ہوتا ہے۔ اس میں صرف محبوب کے پھٹڑ جانے کا غم نہیں ہے بلکہ پوری سلاطت سے لکھ جانے  
کا غم شامل ہے۔ ایسا غم جس میں غم عشق، غم روزگار، زندگی سے دوسرے چھوٹے بڑے غم ساری  
کارواں کی طرح ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ اس کرب سے ظفر کا وہ مخصوص ثمن پیدا ہوتا ہے جس  
میں یک جہنے سیکنے دلی کیفیت اور ایک ایسی آگ ہے جو اس کے وجود کو پھوٹنے لگاتی ہے

آتش عشق سے اڑ جائیں سمندر کے حواس  
یہ ہمیں ہیں کہ جو اس آگ میں گھر کرتے ہیں  
عین گریہ میں مرے سینہ و دل ہیں سوزاں  
دیکھ اس شدت باراں میں یہ گھر جلتے ہیں  
نہ ہوئی گریہ سے کم کچھ بھی تری گری دل

بلکہ اک آگ سی اے دیدہ تر اور لگی  
 لے دل کو نکال آہ کوئی چیر کے پہلو  
 شاید مجھے آرام ظفر ہووے تو یوں ہو  
 آہ کب سینے سے اے ہم نفساں نکلے ہے  
 دل میں اک آگ سلگتی ہے دھواں نکلے ہے

ظفر کا یہی وہ کرب ہے جو ان کی شاعری میں آگ کی طرح سلگتا رہتا ہے لیکن اس کرب کے بیان سے تزکیہ نفس نہیں ہوتا بلکہ شعر پڑھ کر اضطراب بڑھ جاتا ہے۔ ظفر کا مقصد بھی یہی تھا کہ وہ اپنی حالت سے دوسروں کو باخبر کر دے اور اس طرح کر دے کہ ”صیاد“ کو خبر نہ ہو۔ بادشاہ ظفر کو اس بات کا احساس تھا کہ لوگ اب بھی ان کے وہ دار ہیں۔ جاں نثار اب بھی موجود ہیں اور شاید یہی جاں نثار اس کرب کی داستان سن کر سے صیاد سے نجات دل سکیں۔ یہی خواہش اس کرب میں شامل ہے۔ یہ چند شعر دیکھیے کہ ظفر کس سوز و گداز سے اپنا پیغام دوسروں تک، رعایا اور عوام تک پہنچا رہے ہیں اور کس طرح سید احمد شہید کی تحریک جہاد اور تقسیم چپائی و لال کنول کی حمایت کر رہے ہیں۔ ظفر کی شاعری میں ان کا عصر بھی موجود ہے اور ان کی ذات بھی:

کشتہ قامت جتنے ہیں اس کے آپس میں سب مل جل کر  
 کر دیں اگر اک حشر پاپا کیا اچھا ہو کیا اچھا ہو  
 قفس کے ٹکڑے اڑادوں تڑپ تڑپ کے آج  
 ارادہ میرا اسیران ہم نفس یوں ہے  
 میں وہ مجنوں ہوں کہ زنداں میں نگہبانوں کو  
 میری زنجیر کی جھنکار نے سونے نہ دیا  
 پڑا جو خانہ زندں میں غل خدا جانے

کہ میرے پاؤں کی زنجیر ہل گئی تھی کیوں  
 توڑ زنجیر کو دیوانہ نہ بھاگا ہوں کہیں  
 دیکھو غل ہے پڑا خانہ زندان میں کیا  
 بہار آئی اسیران ہم نفس آپس میں کہتے ہیں  
 پھڑک کر توڑنا ہے گر نفس تیار ہو جاؤ  
 قفس میں ہے کیا فائدہ شور و غل سے  
 اسیر کرو کچھ رہائی کی باتیں  
 بدمو مثل صورت تصویر

کیا کہیں تم سے بے صدا ہیں ہم  
 جو اس کی جان پر گزرے ہے وہی جانے ہے  
 خدا کسی کو جہاں میں کسی کے بس نہ کرے  
 اے بلبلو اتنا نہ کرو غل کہ مبادا  
 دشمن ہو سوا جان کا صیاد تمہاری

ظفر نے اردو شاعری کی روایتی عاداتوں سے کام لے کر اپنے دکھ درد، صیاد سے روئے اپنی  
 آرزوں، احتجاج اور رہائی کا اس طرح بیان کیا ہے کہ شاعری جذب کے ساتھ مل کر پڑھائی  
 ہو جاتی ہے اور قفس کی روئیداد، بلبلوں تک پہنچ جاتی ہے۔ یہ ظفر کی شاعری کا ماحولی پہلو ہے  
 ظفر شعر و سخن سے راز دل کیوں کر نہ ہو ظاہر  
 کہ یہ مضمون سارے دل کے اندر سے نکلتے ہیں

یہی دل کی آواز ان کی شاعری ہے جس میں وہ اپنے روزمرہ کے تجربات و مشاہدات کو  
 روزمرہ کی زبان میں بیان کر دیتے ہیں۔ ان کی شاعری خیال کی سطح پر "ذاتی" ہے۔

اس حصہ شاعری میں ظفر امکان جیکے کئی سرے ابھرتے ہیں لیکن انہیں پوری



طرح اپنے تصرف میں نہیں لپاتے۔ میر، غالب، آتش اور مومن کے مقابلے میں ظفر کی تخلیقی شخصیت چھوٹی تھی درنہ اس کرب کی لے میں ایک نئے غم کی صورت اختیار کرنے کا مکان موجود تھا۔ یہ غم میر کے غم سے مختلف غم ہے۔

میں اپنے سوز دل کو بجھاؤں تو کس طرح

اب تو نہیں ہے بوند بھی آنسو کی آنکھ میں

یہی وہ شاعری ہے جو آج ظفر کی پہچان ہے اور یہی وہ شاعری ہے جو اس سے بھی مقبول عام ہے کہ اسے پڑھ کر یا سن کر ہم مغیہ تہذیب کے خاتمے کی داستان غم تک پہنچ جاتے ہیں۔ یہی وہ غم تھا جو اس دور کے ہندوستانی سماج کا غم تھا اور آج ہماری تاریخ کا حصہ ہے۔ ظفر کی شاعری کی آواز تاریخ کی اسی آواز کی یاد دلاتی ہے۔ اس طرح ظفر کی یہ دل گردا خستگی، یہ سوز، یہ غم تمام قوم کے غم کا ترجمان بن جاتا ہے۔ یہ یاسیت یا غم زدگی ایسی ہے جو اس سے پہلے کی اردو شاعری میں نہیں ملتی اور یہی قابل توجہ اور خاص بات ہے۔ یاد رہے کہ یہ یاسیت، یہ غم ہر شاعر کے غم سے مختلف ضرور ہے لیکن اس غم کا مقابلہ میر کے غم سے نہیں کیا جاسکتا۔ غم کا وہ رچاؤ اور وہ آفاقیت جو میر کے ہاں ملتی ہے اور جس کی بناء پر غم بھی فن کا اپنی حصہ بن کر تزکیہ (Catharsis) بن جاتا ہے، ظفر کے اس غم میں شامل نہیں ہے۔ یہ ذاتی غم ہے، آفاقیت کے روپ میں نہیں ڈھلتا۔ ظفر کی شاعری ہمیں متاثر تو کرتی ہے کہ یہ ”تاریخ“ کی آواز ہے لیکن تسکین کا سامان مہیا نہیں کرتی۔ وہ ہمیں مضطرب تو کرتی ہے لیکن اس کا اثر، فن کی سطح پر، ذاتی ہونے کے سبب، دبی دبی سی سنسی خیزی کا سا رہتا ہے۔ ظفر اپنے دور کے اہم شعرا اور گرتی تہذیب کی تاریخی آواز ہونے کے باوجود میر، غالب، آتش وغیرہ کے دائرے سے باہر رہتے ہیں۔ ظفر کی افسردگی طبعی ہے اور یہ افسردگی زوال پذیر ماحول کا عام رجحان ہے

کتنے ہی بن کے شہر کے اور گانوں کے نشان

یوں مٹ گئے زمیں سے کہ جوں پانوں کے نشان

اور اس مٹنے کو وہ صبر و تحمل سے برداشت کرتے ہیں، ورنہ اسے تقدیر سے منسوب کرتے ہیں۔  
تقدیر اٹل ہے۔ یہی ظفر کا عقیدہ ہے جسے بار بار وہ اپنی شاعری میں بیان کرتے ہیں لیکن  
اس میں بھی یاسیت کی لے شامل ہے۔

بد سے گرچہ ہوتا راز دل افشا ہے رونے میں  
نہ رو کو مجھ کو رونے سے مزا آتا ہے رونے میں  
نہ بد خواہوں سے کچھ ہوگا نہ ہوگا خیر خواہوں سے  
جو کچھ تقدیر کی اپنی ہی گردش ہونے والی ہے  
نے خرد نے ہوش نے تدبیر پر شاکر ہیں ہم  
دوستو اپنی فقط تقدیر پر شاکر ہیں ہم  
جو کہ منظور اسے ہے وہی ہووے گا ظفر  
کیا کروں میں کہ مرے ہاتھ تو کچھ ہے ہی نہیں  
ناحق میں ملے دوست رقیبوں میں ہمارے  
ہووے گا وہی جو ہے نصیبوں میں ہمارے

ظفر کی شاعری جیسا کہ میں نے کہا، ان کی آپ بیتی ہے۔ اس کے مطالعے سے ان کی  
زندگی اور رویوں کا کھوج لگایا جاسکتا ہے۔ ان کی شاعری سے ان کی شخصیت کی تصویر  
اتاری جاسکتی ہے۔ یہ شاعری اپنے عصر سے جڑی ہوئی ہے اور سیاسی، معاشی و معاشرتی  
حالات کے جو اثرات، بادشاہ ہونے کے ناتے ان پر پڑتے ہیں، وہ غزلیں کے کنایات و  
رمزیات میں اسے بیان کر دیتے ہیں۔ یہی ان کی شاعری کا مزاج اور رنگ ہے۔ وہ  
جاگیر دارانہ نظام کے بلند ترین نمائندہ ہونے کے باعث خود اٹھ کر پانی بھی نہیں پی سکتے  
کہ اس سے رتبے میں فرق آتا ہے۔ اسی طرح شاعری کے ذریعے اپنے دل کی بات کہہ  
دینا ہی ان کے لیے کافی تھا اور اسی لیے وہ فن پر، میر و غائب کی طرح محنت نہیں کرتے

جس کا فن شعر تقاضا کرتا ہے۔ وہ تو بس اپنی بات قلعہ معلیٰ کی زبان میں بیان کرنے پر کثف کرتے ہیں۔ شعر کو مانجھنا، بنانا سنوارنا، بادشاہ کا کام نہیں تھا اور ظفر بہر حال بادشاہ تھے۔ وہ طویل بحروں کا انتخاب بھی اس لیے کرتے ہیں کہ ان میں بات، تشریح کے ساتھ، جلد بین ہو جاتی ہے لیکن اس کلام کا بھی اپنا معیار، اپنا لہجہ، اپنا مضمون ہے اور ان کے ہم عصروں سے مختلف ہے۔ اس کلام کا رنگ و مزاج ان کا اپنا ہے۔ وہ باتیں جو مشاہدے میں آتی ہیں، وہ جذبہ حودل میں پیدا ہوتا ہے اور وہ واردات جو دل پر گزرتے ہیں وہ انھیں صاف سیدھے بول چال کی با محاورہ زبان میں بیان کر دیتے ہیں۔ ظفر فطری شاعر ہیں تسنن فکر و فن کی سطح پر وہ درجہ اعتماد کو نہیں پہنچ پاتے۔ یہی ان کا طرز سخن ہے

طرز سخن کا اپنے ظفر بادشاہ ہے

اس کے سخن سے یاں نہ کسی کا سخن لگا

جیسا کہ کہیا بیت، ادبی و فسر دگی ان کی ساری زندگی پر چھائی ہوئی ہے۔ یہ اس تہذیب کے دور آخر کی تاریخ کی آواز کا لحن ہے اور اسی لحن سے ظفر کی شاعری کا مضمون تشکیل پاتا ہے۔ اسی بے سیت کے زیر اثر دنیا کی بے ثباتی اور فنا کا احساس انھیں تصوف کی طرف لے جاتا ہے جہاں زندگی کے طوفان میں وہ خود کو سائبانِ عافیت کے تلے محسوس کرتے ہیں اور اسی لیے پہلے ہی غم ظفر کی شخصیت کو ڈھاتے نہیں بلکہ سہارے دیتے ہیں۔ اسی سے استفادہ صبر و شکر، توکل و قناعت کے جذبات پیدا ہوتے ہیں اور تصوف ان کی زندگی میں داخل ہو جاتا ہے اور ان کے ایمان کو پختہ تر کر کے ان کا انداز نظر بن جاتا ہے۔ تکبر و غرور کے بجائے عجز و انکسار ان کے مزاج کا حصہ بن جاتے ہیں اور بڑے سے بڑے غم کو ٹھیکہ کا حوصلہ اور زندگی سے پیار پیدا ہو جاتا ہے اور ساتھ ہی فقیہ کی بھی ان کے مزاج میں در آتی ہے۔ ظفر سلسلہ چشتیہ میں حضرت فخر الدین سے بیعت تھے

مرشد پاک رواں فخر الدین

### قبلہ و کعبہ جاں فخر الدین

ظفر کے ہاں تصوف میں میر درد کی طرح گہرائی نہیں ہے اور نہ غائب کی طرح وہ مسائل تصوف پر کسی نئے زاویے سے روشنی ڈالتے ہیں وہ تو ”اپنے قلب کے تاثرات اور احساسات کو سیدھے اور سادے الفاظ میں پیش کر دیتے ہیں جن کو پڑھنے کے بعد مفہوم و سمجھنے کے لیے غور و فکر کی زیادہ ضرورت نہیں پڑتی بلکہ اس کے اثرات خود بخود اس پر قائم ہو جاتے ہیں وہ ہمہ اوست کے قائل ہیں اور مئے وحدت سے شمار میں اس کو عام ناسوت کی تمام چیزیں عام نہ ہوتی نظر آتی ہیں۔“ (۳۳) ان کی شاعری کا خاصہ بڑا حصہ صوفیانہ خیالات اور صوفیانہ انداز نظر کا اظہار کرتا ہے لیکن یہاں بھی ملی جلی نہیں ہے۔ ان کی ایک بھی غزل میں ربک تصوف کی وہ چاتی نظر نہیں آتی جو مثلاً، عراق اور ملک آبادی کی غزلوں میں نمایاں دموثر ہے۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ وہ روحانیت کے اس درجے پر نہیں پہنچ سکے جہاں اسرار و رموز کے پرانے اٹھنے لگتے ہیں اور مناسبات اصل سامنے آتے جتنے ہیں۔ ایک دور ایسا بھی آیا کہ لوگ ان کے ہاتھ پر بیعت کرنے لگے اور ان سے مرید ہو گئے۔ ”گلستان سعدی“ کی صوفیانہ شرح وہ اپنے مریدوں کے سامنے بیان کرتے تھے جس کا ذکر پہلے آچکا ہے۔ تصوف نے ان کے مزاج میں انکسار، فقر و درویشی پیدا کر کے زندگی کو ان کے لیے آسان بنادیا تھا۔ کلیات ظفر میں سینکڑوں شعراء ہر غزلیں صوفیانہ خیالات کا شہرہ کرتی ہیں۔ تصوف اس کی زندگی میں اس کے اپنے حالات کے راستے سے داخل ہوا اور ان کی زندگی کا جزو بن گیا۔ اس کے ساتھ ناصحانہ و اخلاقی اشعار کثرت سے ان کی شاعری کا حصہ بن گئے جن میں سے بہت سے ضرب المثل بن گئے ہیں

ظفر آدمی اس کو نہ جانے گا ہو وہ کیسا ہی صاحب فہم و ذکا

جسے عیش میں یا د خدا نہ رہی، جسے طیش میں خوف خدا نہ رہا

جو کہ ہو تجھ سے سوا تو اسے حسرت سے نہ دیکھ



اور جو تجھ سے ہو کم اس کو حقارت سے نہ دیکھ

ایک بات جو ظفر کے ہر رنگ شاعری میں یکساں طور سے پائی جاتی ہے وہ ان کا طرز ادا اور سادہ و صاف با محاورہ زبان کا استعمال ہے، جس پر انھیں ایسی قدرت حاصل ہے کہ وہ اپنے ہر تجربے اور مشاہدے کو آسانی سے بیان کر دیتے ہیں۔ سنگلاخ زمینوں میں بھی اسی قدرت زبان کی وجہ سے وہ ہر زمین کو پانی کر دیتے ہیں۔ سنگلاخ زمینوں کے تو ان کے پہلے استاد شاہ نصیر موجد تھے لیکن ان کے بعد یہ کام ظفر نے اپنے استاد سے زیادہ کیا اور متعدد نئی زمینیں خود ایجاد کیں۔ ظفر کی ان زمینوں کی خصوصیت یہ ہے کہ ان میں عام طور پر ردیفیں اردو ہیں اور قافیے بھی عام طور پر اردو ہیں۔ مثلاً یہ چند زمینیں دیکھیے

بلا سے جاہ و حشم ہو تو نہ ہو تو نہ ہو

نہیں ہے ہم کو بھی غم ہو تو نہ ہو تو نہ ہو

اس مشکل ردیف میں بھی ظفر نے صاف غزل نکالی ہے۔ وہ سبغ غزل دیکھیے جس کا ایک شعر یہ ہے اور جس میں ”یہ کس کے ہوئے اور کس کے ہوں گے“ ردیف ہے اور پوری غزل میں صفائی و سادگی بھی بدرجہ اتم موجود ہے اور ردیف اپنی جگہ لطف دے رہی ہے

قول و قسم سب ان کے غلط ہیں، اپنی غرض کے یار فقط ہیں

جانتے ہیں خوب ان کو ہم، یہ کس کے ہوئے اور کس کے ہوں گے

انتہائی مشکل زمینوں کے یہ چند مظلع دیکھیے۔ ظفر کا کمال یہ ہے کہ وہ ان زمینوں میں بھی

دلچسپ یا معنی اور صاف شعر نکال کر اپنی قادر الکلامی کا ثبوت فراہم کرتے ہیں

چمے کہاں ہم سے روئھ کر تم اٹھائے تم نے قدم جھپا جھپ

نہ جانے دیں گے پٹ کے بوسے تمہارے لے لیں گے ہم جھپا جھپ

کیا رنگ دکھاتی ہے یہ چشم تر اوہو ہو

خون جگر آہا، لخت جگر اوہو ہو

نہ ہم خوش ، نے خفا دل سے کوئی یوں ہو تو یوں بھی ہو  
غرض کیا کام کیا دل سے کوئی یوں ہو تو یوں بھی ہو

ظفر و شعر کہنے میں اس وقت زیادہ لطف آتا ہے جب زمین انوکھی اور نرمالی ہو اور کمال کی بات یہ ہے کہ زبان بامحاورہ اور صفائی و سادگی بھی اسی طرح برقرار رہتی ہے۔ شاہ نصیر سنگاٹھ زمینوں کی وجہ سے محاوروں کو شعر کا جامہ نہ پہنا سکے جس طرح ظفر نے اپنے کام میں مشکل زمینوں کے باوجود، محاورات استعمال کیے ہیں۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ اردو کے معنی میں، جس کا مرکز قلعہ معلیٰ تھا اور جہوں کی زبان سب کے لیے سند تھی، محاورات کثرت سے بول چال کی زبان کا حصہ تھے۔ مگر کام ظفر سے محاورات جمع کیے جا میں تو سینکڑوں کی تعداد میں ہاتھ آئیں گے۔

ظفر بول چال کی زبان استعمال کرتے ہیں۔ اسی لیے ان کے ہاں اردو کی نمایاں رہتا ہے۔ اسی اردو پن کی وجہ سے ان کے ہاں پچیدہ فارسی ترکیب طرسمیں آتیں۔ ان کے ہاں خالص اردو، اپنے محاوروں کے بانگین سے ساتھ، شاعری میں ابھرتی ہے اور ایسی سادگی و صفائی کو جنم دیتی ہے جو ظفر کی انفرادیت ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کا شعر براہ راست عام قاری تک بھی پہنچ جاتا ہے۔ ان کی شاعری کی تاثیر زبان کے اس استعمال سے پیدا ہوئی ہے جس میں محاورہ لطف سخن میں روح پھونکتا ہے۔ انھیں لفظوں کے مختلف بھوں میں چھپے ہوئے معنی کو بیان کرنے کا ایسا شعور ہے کہ وہ سروں کے ہاں کم کم نظر آتا ہے۔ ہر ردیف کے ساتھ جتنے ممکن محاورے باندھے جاسکتے ہیں وہ سب سے اس طرح باندھتے ہیں کہ زبان و بیان کا مزہ دوچند ہو جاتا ہے مثلاً یہ غزل دیکھیے جس کا مطلع یہ ہے:

زیرِ نجر ترے بسمل جو یہ دم توڑتے ہیں  
کوچہ غم میں پھر آنے کی قسم توڑتے ہیں

اس میں ”توڑتے ہیں“ ردیف ہے۔ مصدر توڑنا سے جتنے ممکن محاورات غزل میں آسکتے تھے وہ سب ظفر نے باندھ دیے ہیں مثلاً دم توڑنا، قسم توڑنا، قدم توڑنا، توبہ توڑنا وغیرہ۔ اسی طرح ایک غزل کا مطلع یہ ہے:

دل پر بلائے زلف گرہ گیر ڈال دی

تو نے مصیبت اے مری تقدیر ڈال دی

ایکس ”ڈال دی“ ردیف ہے اور مصدر ڈالنا سے بل ڈال دینا، زنجیر ڈال دینا، مصیبت ڈال دینا، گروں ڈال دینا، جوئی ڈال دینا، آگ ڈال دینا، تاثیر ڈال دینا وغیرہ محاورات صفائی و سادگی سے باندھ دیے ہیں۔ ظفر لفظوں کے معانی کے مختلف روپ اس سلیقے سے باندھتے ہیں کہ ہر شعر ایک معنی کو روشن کرتا ہے۔ ظفر کی نو شعروں پر مشتمل ایک غزل ہے جس کی ردیف ”تڑاق پڑاق“ ہے اور گفتگو، دوبرو، سبو وغیرہ قافیے ہیں۔ اس غزل کا مطلع یہ ہے:

نہ کیجئے ہم سے بہت گفتگو تڑاق پڑاق

وگرنہ ہودے گی پھر دوبرو تڑاق پڑاق

اس غزل کے ہر شعر کو ٹھہر ٹھہر کر پڑھیے تو تڑاق پڑاق کے مختلف معنی روشن ہوتے جائیں گے اور اندازہ ہوگا کہ اردو زبان میں بول چال کی زبان کے استعمال سے کتنی توانائی پیدا ہوتی ہے اور خود ظفر کو لفظوں اور محاوروں کے محل استعمال پر کتنی قدرت حاصل تھی۔ ظفر کی نظر بول چال کے قرینوں پر زیادہ رہتی ہے۔ وہ اپنے کلام میں گفتار کا مزہ پیدا کرنے کے لیے بندھے نکلے محاوروں کے علاوہ دوسرے تیوروں کو بھی کام میں لاتے ہیں جن میں سے بعض انہی سے مخصوص ہیں۔ ظفر کی فصاحت میں ان کا انفرادی رنگ اس قدر گہرا اور نمایاں ہے کہ ادا شناس نظریں ان کی ہر غزل کو دور سے پہچان سکتی ہیں۔ ان کے سامنے نہ ان کے بعد کوئی اس رنگ کا لکھنے والا نہیں ہوا۔“ (۳۵) ظفر نے اس طرح زبان اور لغت کی

جو خدمت انجام دی ہے اور الفاظ و محاورات کے مختلف معانی کو شعر کا جامہ پہنا کر جس طرح محفوظ کر دیا ہے یہ ایک خدمت ہے جو تاریخ ساز ہے۔ ٹی ایس یلیٹ نے کہا تھا کہ ”شاعر کا بنیادی کام تو اتنا ہے کہ وہ اپنی زبان کو محفوظ رکھے، اسے وسعت دے اور آگے بڑھائے۔“ (۳۶) اور یہ کام ظفر نے بڑے سنجم، بڑے سلیقے سے انجام دیا ہے۔ اس کام میں ظفر کا بہت دل لگتا ہے۔

دل اپنا فکر خن میں ظفر نہیں لگتا  
زمین غزل کی نہ ہو جب تلک انوکھی  
زمین سہل میں تو ہیں سبھی کچھ شعر کہہ لیتے  
ظفر لکھتے غزل جو ایسی مشکل ہیں تو آپ ہی تیں

ظفر کی شاعری میں ترنم بھی زبان پر قدرت اور موسیقی کے شوق سے پیدا ہونے لگتی ہے۔ ان کے رنگ سے مل کر پراثر سخن میں ڈھل جاتا ہے۔ موسیقانہ جوکاران سے کام کی عام خصوصیت ہے۔ ان کے ہاں صنائعِ بدائع کا استعمال بھی ہے اور تشبیہات سے حسنِ ادب کو موثر بنانے کا سلیقہ بھی۔ سہل ممتنع میں بھی متعدد اشعار ان کے طبع میں موجود ہیں۔ ظفر، میر و غالب کی طرح کے، بڑے شاعر تو نہیں ہیں لیکن وہ معمولی شاعر بھی نہیں ہیں۔ ان کی زبان میں اردو پن، شعری مزاج میں ہندوستانیہ، لہجے میں جوگیا پن، طرزِ ادا میں شگفتگی اور اندازِ بیان میں ایسا مزہ ہے جو ظفر کا امتیاز ہے۔

تراخن وہ مرے دار ہے کہ حشر تلک  
رہیں گے اس کے ظفر طبع نکتہ داں پہ مرے

ظفر نے غزل کے ساتھ ساتھ مختلف اصنافِ سخن میں بھی طبع آزمائی کی ہے جس میں مثلث، خمیس، مسدس، قطعہ، سداس، پنکھ، سہرا، دوہے اور ٹھمریاں، تفسیمیں در زبان پنجابی کے علاوہ ایک نعتیہ قصیدہ بھی ہے جو دیوانِ اول کے شروع میں، حمد کے بعد، شامل ہے اور



چسکا مطلع یہ ہے

اے سرور دو کون شہنشاہ ذوالکرم

سرخیل مرہٹین و شفاعت گرہم

جذبہ عقیدت اور سرشاری عشق کے لحاظ سے ایک پر اثر قصیدہ ہے۔ اس میں ایسا ترنم و  
میا محن ہے کہ یہ نعتیہ قصیدہ دل میں اتر جاتا ہے۔ ان کا کلام ان کے زمانے میں بھی  
قوال، گوئیے اور طوائفیں گاتی تھیں اور آج بھی ان کا کلام گویوں کی زبان پر ہے۔ منشی  
کریم الدین نے بھی یہی لکھا ہے کہ ”تمام ہندوستان کے اکثر قوال و رنڈیاں ان کی  
غزلیں، گیت اور نغمیاں گاتے ہیں۔“ (۳۷) ظفر کے کلام کے ایک ٹرے انتخاب کی  
ضرورت ہے تاکہ آنے والی نسلیں دلچسپی سے ان کے کلام کا مطالعہ کر سکیں۔ آج حسرت  
موبانی کا انتخاب بھی تبرک کا درجہ رکھتا ہے۔“ (۳۸)

اس دور میں شاہ نصیر، برہیم ذوق اور بہادر شاہ ظفر وہ شاعر ہیں جنہوں نے  
اردو زبان کو ایک ایسا روپ دیا، اردو پن جس کی بنیادی خصوصیت ہے۔ ان کے ہاں فارسی  
طرز ادا کی وہ رویت، جس میں فارسی و عربی الفاظ کے ساتھ پیچیدہ فارسی تراکیب  
کا استعمال کثرت سے ہوتا ہے، دم توڑ دیتی ہے اور خالص اردو زبان جس میں عربی و فارسی  
انفاظ و ترکیب، اعتدال و توازن کے ساتھ، زبان کا حصہ ہیں، پورے جماد کے ساتھ  
نمودار ہوتی ہے۔ زبان کے اس روپ کا رشتہ بول چال کی زبان، اس کے مختلف لہجوں و  
تیوروں سے قائم ہو جاتا ہے اور وہ ایک نئے حسن کے ساتھ انیسویں صدی کے سماج کی  
عام زبان بن جاتی ہے۔ زبان و بیان کے تعلق سے ان تینوں شاعروں کی خدمات اذوں  
میں لیکن ظفر وہ شاعر ہیں جنہوں نے اپنی شاعری سے اسے مکمل کر دیا۔ عام بول چال کی  
زبان سے رشتہ جوڑنے کا کام شروع تو شاہ نصیر نے کیا تھا لیکن اس میں تاثیر کارنگ اور  
جذبہ کو شامل کر کے اسے جو صورت دی وہ عوام و خواص دونوں کے لیے قابل قبول تھی۔

شاہ نصیر کی شاعری جذبے سے عاری ہے۔ ذوق کی شاعری میں بھی خرابیت چھائی ہوئی ہے لیکن ظفر کی شاعری میں جس طرح دبا دبا سا جذبہ رنگ گھولتا ہے اور جس طرح عام بول چال کی زبان اپنے لہجوں اور تیوروں کا اظہار کرتی ہے، ظفر اپنے دونوں استادوں سے آگے ہیں البتہ فن شاعری کی سطح پر وہ ذوق اور شاہ نصیر دونوں سے پیچھے ہیں۔ نواب مرزا داغ دہلوی، ذوق اور بہادر شاہ ظفر کے رنگِ سخن اور زبان ہی سے اپنا چراغ شاعری روشن کرتے ہیں۔ داغ دہلوی کی زبانِ سخن میں ذوق و ظفر دونوں کی آوازیں شامل ہیں

سخن دان و سخن گو، یوں تو دنیا میں ہزاروں ہیں

ظفر پر ہم نے تیری سی سخن گوئی نہیں دیکھی

ظفر کی شاعری کی زبان میں متروکات بہت کم ہیں جو زبان انھوں نے استعمال کی ہے وہ ان کے زمانے میں مستند تھی اور خود ظفر سند کا درجہ رکھتے تھے۔ تلک، وال، یوں، ہوں، ہووے، آوے وغیرہ کے علاوہ ان کی زبان بنیادی طور پر وہی ہے جو آج ہم بولتے ہیں۔



### حوالہ جات

- ۱۔ داستانِ غدر، ظہیر دہلوی، ص ۱۵، مطبعِ کریمی لاہور (سن ندارد)
- ۲۔ قلعہ معالی کی جھنکیاں، عرش تیموری، ص ۳۲، مکتبہ جہاں نما، دہلی، ۱۹۳۷ء
- ۳۔ بزمِ آخر، فشی فیض الدین، مرتبہ ولی اشرف صبوحی دہلوی، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۶۵ء
- ۴۔ بہادر شاہ ظفر، اسم پرویز، ص ۵۶-۵۸، انجمن ترقی اردو ہند نئی دہلی، ۱۹۸۶ء
- ۵۔ ایضاً اور طمس مشکاف کی ڈائری، ترجمہ ضیاء الدین برنی، مرتبہ حسن نظامی، ص ۹۱-۹۲ حلقہ مشائخ، دہلی

- ۶۔ F.D Political No 189, N.A 1 بحوالہ بہادر شاہ ظفر، اسلم پرویز،  
ص ۹۹-۱۰۰، انجمن ترقی اردو (ہند) نئی دہلی، ۱۹۸۶ء
- ۷۔ خدنگ ندر، معین الدین حسن، مقدمہ ڈاکٹر خواجہ احمد فروقی، ص ۳۱، دہلی  
یونیورسٹی، دہلی ۱۹۷۲ء
- ۸۔ A Short History of our own times, Justive Mc  
Carthy, p170, London 1883
- ۹۔ داستان ندر، راقم الدولہ ظہیر دہلوی، ص ۳۷، مطبع کرمی لاہور، سن ندارد
- ۱۰۔ بہادر شاہ ظفر، اسلم پرویز، ص ۱۳۹، انجمن ترقی اردو ہند دہلی ۱۹۸۶ء بحوالہ ایف  
ڈی پولیٹیکل نمبر ۵۲-۱۲۵، مورخہ ۱۰ دسمبر ۱۹۵۸ء
- ۱۱۔ ایضاً ص ۱۳۳
- ۱۲۔ ایضاً بحوالہ نیشنل آرکائیوز، نئی دہلی پولیٹیکل نمبر ۱۲۳
- ۱۳۔ بزم آخر، فشی فیض الدین دہلوی مرحوم، مرتبہ ولی اشرف صبوحی، ص ۱۹، مجلس ترقی  
ادب لاہور ۱۹۶۵ء
- ۱۴۔ داستان ندر، ظہیر دہلوی، ص ۲۳-۲۶، مطبع کرمی لاہور، سن ندارد
- ۱۵۔ ایضاً ص ۳۶-۳۷
- ۱۶۔ ایضاً، ص ۲۶
- ۱۷۔ داستان ندر، محولہ بالا، ص ۱۹
- ۱۸۔ مقالات شیرنی حافظ محمود شیرانی، مرتبہ مظہر محمود شیرانی، جلد سوم، ص ۱۵۱، مجلس ترقی  
ادب لاہور، ۱۹۶۹ء
- ۱۹۔ گلشن بے خار، مصطفیٰ خان شیفتہ، ص ۱۲۹، مطبع نول کشور، لکھنؤ ۱۸
- ۲۰۔ بہادر شاہ ظفر، اسلم پرویز، ص ۳۳۳، انجمن ترقی اردو ہند نئی دہلی، ۱۹۸۶ء

- ۲۱۔ داستان نذر، ص ۲۰، محولہ بالا
- ۲۲۔ مجموعہ نغز، قدرت اللہ قاسم، جلد اول، مرتبہ محمود شیرانی، ص ۳۷۳، پنجاب یونیورسٹی لاہور، ۱۹۳۳ء
- ۲۳۔ آب حیات، محمد حسین آزاد، بارہم، ص ۴۹۰-۴۹، آزاد بک اپ، مطبع کریکی اسور
- ۲۴۔ داستان نذر، محولہ بالا، ص ۲۰
- ۲۵۔ A Catalogue of the Arabic, Persian, Hindustani Manuscripts of the libraries of the king of ovdh, A sprenger, p 222, Calcutta 1854
- ۲۶۔ چند ہم عصر، عہد الحق، ص
- ۲۷۔ مقالات حافظ محمود شیرانی، مرتبہ مظفر محمود شیرانی، جلد سوم، ص ۵۳-۱۶۴، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۶۹ء
- ۲۸۔ ایضاً، ص ۱۴۱-۱۶۲
- ۲۹۔ مجاہدین کی فوج سیاہ لباس میں ملبوس رہتی تھی۔
- ۳۰۔ مقالات شیرانی، جلد سوم، ص ۱۴۱-۱۶۲، محولہ بالا
- ۳۱۔ ایضاً، ص ۱۴۱-۱۴۲
- ۳۲۔ مجموعہ نغز، قدرت اللہ قاسم، مرتبہ محمود شیرانی، جلد اول، ص ۳۷۳، پنجاب یونیورسٹی لاہور، ۱۹۳۳ء
- ۳۳۔ اندازے، فراق گورکھپوری، ص ۹۴، ادارہ فروغِ اردو، لاہور، ۱۹۵۶ء
- ۳۴۔ بہادر شاہ ظفر، سید صباح الدین عبدالرحمن، ص ۱۹۰-۱۹، ہنامہ معارف اعظم گڑھ، ستمبر ۱۹۳۸ء
- ۳۵۔ انتخاب ذوق ظفر، شان الحق حقی، ص ۱۸۱، انجمن ترقی اردو ہند دہلی، ۱۹۴۵ء



۳۶۔ تنقید اور تجربہ، جمیل چاچی (مضمون بہادر شاہ ظفر)، ص ۱۸۰، یونیورسل بکس،  
لاہور، ۱۹۸۸ء

۳۷۔ طبقات الشعراء ہند، کریم الدین وفین، ص ۴۳۴، دہلی ۱۸۴۸

۳۸۔ انتخابِ سخن، حسرت موہانی، جلد اول، سلسلہ شاہ حاتم، ص ۲۷۲-۲۵۱، احمد المطابع  
کانپور، ۱۹۲۵ء

## ولیم فریزر کا قتل، نواب شمس الدین اور لوک گیت فریجن

This Paper tells the story of William Fraser's murder in 1835 in Delhi. Fraser was the resident of East India Company in Delhi from 1830-1835. On 22 March 1835 he was assassinated by some unknown trooper near his house in the darkness of night. Nawab Shamsuddin of Ferozpoor was picked for the crime. Later on he was convicted and hanged. Mirza Ghaleb has played a role in this case. William Fraser was considered 'half Asian' because of his Indian life style. He was an extraordinary man. His love for the native ladies was well known. His affair with a meewati woman is recorded in a folk song of Delhi. Perhaps he is the only European who became the theme of an old folk song in India.



ولیم فریزر (William Fraser) کا یہ معمول تھا کہ دن بھر دی کی ریزیڈنسی (Residency) کے کاموں میں مشغول رہتا، وہاں سے فارغ ہو کر اپنے گھر کو لوٹتا تھا

جو دلی شہر کے کچھ باہر ایک پہاڑی پر تھا اور یہ دلی کا سب سے اونچا مقام سمجھا جاتا تھا۔ کہا جاتا ہے کہ یہ مکان فریزر نے ۱۸۳۰ء میں بنوایا تھا، موقع اور محل کے اعتبار سے مکان ایک ایسی جگہ پر بنایا گیا تھا، جہاں سے سارا شہر دکھائی دیتا تھا اور ہوا کسی رخ کی بھی ہو یہاں ضرور محسوس کی جاسکتی تھی۔<sup>۱</sup> ۱۹۳۸ء میں جب پروفیسر حمید احمد خاں نے اس مکان کو دیکھا تو بہت سی تبدیلیوں کے باوجود اس میں مشرقی وضع کی ایک شان دار ڈیوڑھی بہ طور یادگار باقی رہ گئی تھی اور اس ڈیوڑھی کی چھت ایک نہایت عمدہ، فرخ اور ہوا دار نشست کا کام دے سکتی تھی فریزر اکثر شرم کو اس پر بیٹھتا ہوگا اس ڈیوڑھی کے عقب میں اس دور تک ایک بہت بڑی محراب والا کمرہ موجود تھا۔<sup>۲</sup> ۱۸۳۰ء میں جب فریزر نے اپنا گھر بنوایا تھا تو یہاں پہاڑی پر گھنہ جنگل تھا اور ۱۹۳۸ء تک بھی یہ مقام پیڑوں کی کثرت کے سبب جنگل ہی دکھائی دیتا تھا۔ ان ہی پیڑوں میں ایک بلند ترین مقام پر اس نے اپنا گھر بنوایا تھا۔<sup>۳</sup> دن کے پہلے ریڈیڈنٹ اختر لونی (Ochterloney) کے بعد ولیم فریزر دوسرا یورپین افسر تھا جسے اس دور کی یورپین کیونٹی ”نیم ایشیائی“ کہتی تھی۔<sup>۴</sup> وہ ہندوستانی معاشرت میں اس قدر گھل مل گیا تھا کہ اس نے سور اور گائے کا گوشت کھانا بند کر دیا تھا۔<sup>۵</sup> ولیم فریزر اردو، فارسی اور ہریانوی اہل زبان جیسی جانتا تھا۔<sup>۶</sup> مقامی لوگوں سے اس کے تعلقات بہت گہرے تھے۔ اس کے پہاڑی وائے گھر میں دعوتوں اور محفلوں کا سلسلہ جاری رہتا تھا۔ مرزا غالب سے بھی اس کی دوستی تھی وہ بھی ان محفوں کی زینت بنتے تھے۔

۲۲ مارچ ۱۸۳۵ء کی ایک رات تھی جب ولیم فریزر (William Fraser)

مہاراجہ کشن گڑھ کے ہاں دعوتِ طرب سے محفوظ ہو کر اپنے گھر کی طرف لوٹ رہا تھا۔ وہ خود گھوڑے پر سوار تھا۔ اس کے ساتھ ایک اسپ سوار سپاہی اور دو چڑاسی بھی تھے جو اس کے عقب میں چپے آ رہے تھے۔ رات گئے یا نصف شب کو شہر میں دعوتوں اور نشط کی محفوں سے فارغ ہو کر وٹا اس کا معمول تھا اور اس شب بھی وہ حسب معمول اپنے پہاڑی

گھر کی طرف جا رہا تھا۔ وہ اپنے گھر کے قریب پہنچنے ہی والا تھا کہ ایک نہایت مشاق نشانہ باز نے بڑے دہانے کی ہندوق کی تین گولیاں فریزر کی چھاتی میں داغ دیں اور فی الفور فرار ہونے میں کامیاب ہو گیا۔ فریزر کو زمین پر زخمی حالت میں دیکھ کر ہندوستانی عمل نے اسی وقت میجر پیو (Major Pew) اور کورنٹ رابنسن (Cornet Rabinson) کو خبر دی جو قریب ہی رہتے تھے۔ ولیم فریزر کے جسم کو اس کے گھر میں پہنچایا گیا مگر اس وقت تک وہ مر چکا تھا۔ شہر کے مجسٹریٹ کو اس سانحہ کی اطلاع ملی اور باخبر کر دیا گیا کہ فریزر کے قاتل کو شہر میں دخل ہوتے دیکھا گیا ہے۔ یہ شہر کے دروازے بند کرنے کا حکم صادر کر دیا گیا۔

ولیم فریزر ایجنٹ گورنر جنرل آف انڈیا کا قتل برطانوی خدمت کے لیے اس دور کا بہت بڑا صدمہ تھا۔ ہندوستان کا حکم کہانے والی اپنی کے حکام میں بات کا تصور بھی نہ کر سکتے تھے۔ ٹامس مٹکالف (Thomas Metcalfe) کی بیٹی جو بعد میں سیدی کلایو بیلی (Lady Clive Bailey) کہانی اس وقت کم عمر تھی اور دلی میں اپنے ماں باپ کے ساتھ بیٹھی ہوئی تھی۔ اس کا باپ گھر کی بیویوں کی مدد میں منہ لگا کر رہا تھا کہ رات کی گہری خاموشی میں ملازمین کی آوازیں سنائی آئیں۔ مٹکالف صاحب نے بالکل اچانک ڈرائنگ میں آکر یہ خبر سنائی کہ دلی میں ولیم فریزر کا قتل ہو گیا ہے اور میں فی الفور تحقیقات کے لیے جا رہا ہوں۔

اس قتل کے بارے میں دلی کے برطانوی افسر چورے نہاک کے ساتھ تفتیش کا کام کرنے لگے۔ ان کی اولیں نظر فیروز پور کے نواب شمس الدین خان پر پڑی۔ شک کی وجہ یہ تھی کہ ولیم فریزر اور نواب شمس الدین کے درمیان تعلقات کی کشیدگی کا ہل دلی کو اچھی طرح علم تھا۔ اس کشیدگی کا ایک سبب یہ تھا کہ فیروز پور کے جاگیردار نواب احمد بخش خان کے انتقال کے بعد شمس الدین خان ان کے جانشین بنے تھے۔ شمس الدین کے دو



سو تیے بھائی تھے جن کے نام ضیاء الدین احمد خان اور امین الدین احمد خان تھے ان کے درمیان لوہاروں کی جاگیر پر تنازعہ چل رہا تھا چھوٹے بھائی اس جاگیر کا دعویٰ کرتے تھے کمپنی کے حکام نے فیصلہ شمس الدین خان کے حق میں کر دیا تھا۔ ۱۸۳۰ء میں جب ولیم فریزر دلی کا کمشنر اور ریڈیڈنٹ مقرر ہوا تو اسے محسوس ہوا کہ شمس الدین کے چھوٹے بھائیوں کے ساتھ انصاف نہیں ہو رہا ہے اس لیے وہ اس کی حمایت کرنے لگا۔ ولیم فریزر کے ساتھ مرزا غائب کی دوستی نے بھی اس حمایت کے حصول میں معاونت کی۔ فریزر کے مشورے سے مین الدین خان نے اپنا کیس کلکتہ لے جانے کا فیصلہ کر لیا۔ فریزر ورنواب احمد بخش خان کے درمیان دوستی تھی اسی طرح سے شمس الدین اور فریزر کے درمیان بھی خوش گوار تعلقات قائم تھے مگر جب فریزر نے شمس الدین کے بھائیوں کے دعویٰ کی حمایت کی تو وہ فریزر سے سخت ناراض ہو گیا اور اس نے فیصلہ کیا کہ وہ فریزر کے گھر جا کر ملاقات کرے گا۔ اور وہ ملاقات کے لیے گیا۔ مگر فریزر نے سے ملنے سے انکار کر دیا۔ افسوس ناک بات یہ تھی کہ شمس الدین و فریزر کے حکم سے بے عزتی کے ساتھ گھر سے نکلوا دیا گیا۔ شمس الدین جیسے باوقار جاگیردار کے لیے یہ بہت بڑی بے عزتی تھی اور وہ انتقام کی آگ سے بھڑک اٹھا۔ اور اس نے ولیم فریزر کے قتل کا منصوبہ بنایا۔

فریزر کے قتل میں ایک دہمک بھی تھا جسے برطانوی مورخین نے نظر انداز کیے رکھا تھا۔ مسئلہ یہ تھا کہ فریزر بہت لاپرواہی مزاج کا مالک تھا۔ خود سرتھا۔ مقامی عورتوں سے اس کے تعلقات اس دور میں زبان زد عام تھے۔ برطانوی افسروں میں جنرل ہروے (General Hervey) واحد شخص تھا جس نے فریزر کے قتل میں حقیقت بیانی سے کام لیتے ہوئے یہ لکھا تھا کہ فریزر نے نواب شمس الدین کی بہن کا نام لے کر اس کا ہاں پوچھا تھا۔ اور یہی بات اشتعال کا باعث بن گئی تھی۔ ۱۹۳۸ء میں پروفیسر حمید احمد خاں نے بھی دن میں یہ بات سنی تھی کہ فریزر کے ساتھ شمس الدین خاں کا فساد جہانگیرہ بیگم کے متعلق

ہی ہوا تھا۔<sup>۱۱</sup> (یہ نواب کی بہن کا نام تھا)

ولیم فریزر کے قتل کی تحقیقات شروع ہوئیں تو اس میں غالب کا کردار بھی سامنے آیا۔ غالب ہی کے دو خطوں میں اس سانحہ کے بارے میں کچھ مواد بھی ملتا ہے جس سے غالب کا کردار مجروح ہوتا ہوا نظر آتا ہے

گوشت گیری اور شکتی خا طری کے زمانے میں کسی خاص خدا ناتر ہے کہ ہمیشہ عذاب ابدی میں گرفتار رہے ولیم فریزر صاحب بہادر ریڈیڈنٹ ایلی کو جو غالب مغلوب کے مریوں میں سے تھے، شب تاریک میں بدوق کی گون سے بدستار کیا درمیرے لیے باپ کی موت کا غم تازہ ہو گیا۔

دل بے قابو ہو گیا اور میرے خیال و حال پر غم و اندا ہ سے بال چھاٹے۔  
سرام و راحت کا خرمیں بے طرح بھل گیا۔ وقت نے مجھ کو اس سے نقش میدھ بھی کر پھینک دیا۔

قتل را جو نشان بتائے گئے اور اس بنیاد پر جو غلط فہمیں تھی ایک سوار و جوان فیروز پور کے ملازموں میں سے ہے اس ستودہ صفات شخص کے قتل سے جرم میں پڑ گیا۔ شہ کے صاحب مجسٹریٹ بہادر کہ پہلے سے مجھ سے واقف تھا اور اس نے یہ نشانی کے زمانہ میں جن کا ذکر میں نے بھی کیا ہے کہ بوم کی طرح صوف رت سے وقت منہن تھی۔ شب نگاہ میں کبھی کبھی اس سے ملنے جاتا تھا، سکون و عافیت کے اوقات گزارتا تھا۔

جب یہ واقعہ پیش آیا تو اس نے حقیقت حال تک پہنچنے اور اس پر پڑے ہوئے بہت سے اسرار کی پردہ کشائی کی غرض سے مجھے اپنے ساتھ مالیا یہاں تک کہ والی فیروز پور مجرم قرار پا گیا اور سرکار کے حکم سے اپنے چند ساتھیوں کے ساتھ اس کی گرفتاری عمل میں آئی اور سرکاری پوپس اس کی جاگیر پر جا کر بیٹھ گئی۔ چونکہ میرے اور اس کے مابین نا اتفاقی چل رہی تھی اور شہر کے لوگ اس سے واقف تھے سب کے سب نے میرے مخالف

اور اس کا فریاد کی گرفتاری کو جس نے اپنے محسن کو مار ڈالا، میری طرف سے منجھری کا نتیجہ قرار دیا۔

یعنی مردمانِ شہر خاص و عام یہ واہمہ رکھتے ہیں کہ شمس الدین بگناہ ہے فتح اللہ بیگ خاں اور اسد اللہ خاں نے انگریزوں کو اس کے خلاف بھڑکایا ہے اور اس کے حق میں چند جھوٹی سچی باتیں لگا کر اس بیچارے کو مصیبت میں مبتلا کر دیا ہے طرہ تر بات یہ کہ فتح اللہ بیگ خاں والی فیروز پور کا بردر عم زاد ہے۔ مختصر یہ کہ قصہ یہاں تک پہنچ گیا کہ مجھ پر لعنت ملامت دہلی کے یادہ گویوں کا وظیفہ سب بن گئی ہے۔

آغاز میں تو صرف ولیم فریزر بہادر کے قتل ہی کا افسوس تھا اب ایک طرف قاتل متخص ہو گیا اور اُدھر بدگمانِ شہر نے مجھے عاجز کر دیا۔

یزدان پاک سے جو ستم گردوں کو ہلاک کرتا ہے اور ستم رسیدہ لوگوں کو اپنی بخششوں سے نوازتا ہے میں صبح کے وقت یہ دعا کرتا ہوں کہ اس خیرہ سر بے آرام کو جلد ز جلد اس کے کیفر کردار تک پہنچائے اور اس سر بلندی طلب کرنے والے کو فریادِ دار نصیب ہو میں جانتا ہوں کہ میری ہمت ظفریاب اور میری دعا بارگاہِ خداوندی میں مستجاب ہے۔<sup>۱۲</sup>

ایک دوسرے خط میں غالب نواب شمس الدین کے انجام کی خبر دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

”کیا عرض کروں کہ میری ہمت ایک عجیب کام کی انجام دہی میں مصروف تھی اور میری نظر ایک منظر بلند کی دیدہ بانی کر رہی تھی یہاں تک کہ وہ ہنگامہ ختم ہوا اور اس کے ہر کردار کو جیسا کہ چاہیے تھا اس کے عمل کی پاداش مل گئی جاگیردار فیروز پور کو پھانسی پر لٹکا دیا گیا اور اس کی جاگیر اور متعلقات جاگیر بحق سرکار ضبط ہوئے میں

کہ اس جاگیر میں انگریزی سرکار کے حکم سے وظیفہ پاتا ہوں اب مجھے اس کا انتظار ہے کہ یہ حکام میرے ساتھ کیا سلوک روا رکھتے ہیں۔ ہنوز یاوری تقدیر کی امید میں جی رہا ہوں۔“ <sup>۱۴</sup>

دلی کی عدالت میں نوب ٹمس الدین خان کو دیم فریزر کے قتل کے شبہ میں موت پا کر تحقیقات کا آغاز کیا گیا۔ چونکہ یہ بہت ہم تاریخی مقدمہ تھا اس لیے عدالتی کارروائی تیزی سے جاری رہی۔ پنجاب آرکائیوز، لاہور میں اس مقدمے کی فائل کے وہ حصے موجود ہیں جن میں دلی کے ریڈیڈنٹ کی طرف سے گورنر آف بھارت سے باخبر رکھا گیا ہے۔ چنانچہ ان کارروائیوں کے مطابق دلی کے مجسٹریٹ نے نوب ٹمس الدین خان و عدالت کی طرف سے اطلاع بھجوائی تھی۔ فریڈرک کے مقدمہ قتل میں اس کی حاضری عدالتی تفتیش کے لیے ضروری قرار دی گئی ہے۔ <sup>۱۵</sup> ۲۰ اپریل ۱۸۳۵ء گورنر جنرل ان کونسل نے برہمنہ سے حکم دیا تھا کہ اگر نوب عدالت میں حاضری نہ لے سکے (Summon) کی تعمیل نہ کرے تو اس سے طاقت کے ذریعے تعمیل کروائی جائے۔ <sup>۱۶</sup> ریڈیڈنٹ کی رپورٹ کے مطابق نوب احکامات کی تعمیل کرتے ہوئے ۱۸ اپریل کو ان پہنچ گیا تھا اور اسی روز اس نے مجسٹریٹ سے ملاقات کی تھی۔ مجسٹریٹ نے بیان کے مطابق ملاقات کا نتیجہ غیر تسلی بخش رہا تھا۔ یہ بھی خبر دی گئی تھی کہ اگر نوب اپنی دریا کنج دان حویلی میں مقیم رہا تو اس کا رابطہ اپنے پیروکاروں سے برقرار رہے گا، اس لیے وہاں رہنا درست نہ ہوگا اس خیال کے پیش نظر کچہری کے قریب اس کی رہائش کا بندوبست کیا گیا تھا۔ رپورٹ سے یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ اس وقت تک دلی نے حکام نواب کے خلاف ٹھوس ثبوت حاصل کرے کا دعویٰ کر رہے تھے۔ <sup>۱۷</sup> عدالتی تحقیق کے نتیجہ میں جو شوبد ملے تھے ان کی ایک عمدہ رپورٹ اختصار کے ساتھ ڈبلیو۔ ایچ۔ سلیمین (W H Seeman) کی کتاب Rambles and recollections of an Indian Official میں دی گئی



ہے۔ اس رپورٹ کے مطابق شمس الدین خان نے اپنے دو خاص آدمی انیہ اور کریم خان ویم فریزر کے قتل کے لیے مقرر کیے تھے۔ وہ کئی ہفتوں تک دلی میں مقیم رہ کر فریزر کی روزمرہ نقل و حرکت کا جائزہ لیتے رہے تھے اور اس مقصد کے لیے کسی بہترین گھڑی کا انتظار کرتے رہے تھے۔ کریم خان اپنے زمانے کا بہت بڑا نشانہ باز تھا۔ اور اسی فن کو استعمال کرتے ہوئے اس نے فریزر کو ختم کر دیا تھا۔ ایک انگریز افسر جان لارنس نے کریم خان کو اس کے ٹھکانے سے دلی میں پکڑا، اس کے قبضے سے شمس الدین خان کے خطوط نکالے جو عدالتی شکل میں لکھے گئے تھے بعد میں ان کی تعبیر کرتے ہوئے کہا گیا کہ ان میں فریزر کے متعلق اشارے موجود ہیں۔ دلی کے ایک کنوئیں سے وہ بندوق بھی مل گئی جو قتل میں استعمال کی گئی تھی اور جسے کریم خان نے کنوئیں میں پھینک دیا تھا۔ اس مقدمے میں فیصلہ کن کردار نواب کے ملازم انیہ کا تھا جو فیروز پور بھاگ گیا تھا وہاں اسے یہ محسوس ہوا کہ شاید نواب اس قتل کا ثبوت ختم کرنے کے لیے اسے قتل کر دینا چاہتا ہے اس خوف سے وہ پہلے اپنے گاؤں میں اور پھر پہاڑوں میں چھپ گیا۔ موت سے وہ مسلسل خائف رہا اسی ذہنی کیفیت میں اس نے سلطانی گواہ بننا قبول کر لیا اور قتل کے واقعات بیان کر دیے۔ دلی کی عداوت کا جج رسل کولون (Russel Collvin) تھا اس نے شمس الدین خان کو اس قتل کا محرک قرار دیتے ہوئے سزائے موت کا حکم صادر کیا یہی سز کریم خان کو سنائی گئی۔ ریذیڈنٹ دلی نے اس سرا کی خبر گورنر آگرہ کو رسال کی اور وہاں سے کلکتہ کی سپریم گورنمنٹ آف انڈیا کو بھیجی گئی اور وہاں سے نواب کی سزائے موت کے احکام کی تصدیق کی گئی۔ ۳۰ ستمبر ۱۸۳۵ء کو اھدع دی گئی کہ ویم فریزر کے قتل میں نواب شمس الدین کو سزائے موت دی جائے۔ سزا پر عمل درآمد کرانے کے لیے وارنٹ جاری کیا جائے اور نواب کی ریاست اور تمام جائیداد کی ضبطی کے احکام صادر کیے جائیں۔ پرگنہ بھار دنواب کے دونوں بھائیوں کو واپس کیا جائے۔ ریذیڈنٹ دلی نے ۱۸ اکتوبر ۱۸۳۵ء کو آگرہ کے

گورنر کو یہ اہم اطلاع ارسال کی کہ ۸ اکتوبر کی صبح کو کشمیری دروازے کے باہر نواب نو پھنسی دے دی گئی اور اس کے ایک گھنٹہ بعد نواب کی لاش اس کے برابر نہبتی کے سپرد کر دی گئی۔

ویم فریزر اپنے دور میں ایک بے حسہ (Legend) کی حیثیت اختیار کر گیا تھا۔ اس کے بارے میں دور دور تک یہ مشہور تھا کہ اس سے پورے شیعہ مختلف اوقات میں شکار کیے گئے۔ جیسے کہ ہم پہلے کہہ چکے ہیں کہ اپنی حادثات سے قطار سے اسے "نیم ایشیائی" کہا جاتا تھا۔ ایشیائی حادثات کی وجہ سے ان سے پیسے، بیڑے، آلات، لونی (Ochterloney) کی طرح وہ بھی ایسی عورتوں سے عشق رہتا تھا مگر ہر اس سے تکی عورتوں سے تعلقات رہے اس کے بارے میں تو پتہ نہ تھا کہ اس سے کون کون سی عورتیں اس کے حرم میں تھیں۔ سات باقاعدہ بیویاں موجود تھیں جو سب اس کی دیکھی عورتیں تھیں۔ فریزر کے کئی بچے ان عورتوں سے گئے۔<sup>۱۸</sup> یہ بھی روایت ہے کہ میواتی عورتوں سے اسے خصوصاً عشق تھا، اور میواتی علاقے میں ایک ایسی ہیروئن کا نام مشہور تھا اور اس علاقے میں اس کی مقبولیت کا یہ عالم تھا کہ ہالہ خرواہ لوگ بیڑوں کا بیڑا بن گیا تھا۔ یورپین لوگوں میں شاید وہ واحد شخص تھا کہ حلوہ گیتوں میں لگا ہوا تھا۔ ان "امیواتی" علاقوں میں سو سال پہلے تک ایک لوگ "گیت" فریجن کے نام سے مشہور تھا۔ یہ گیت میواتی دوشیزہ "سردن" اور فریزر کے عشق کے بارے میں تھا۔ اس گیت کو غلام حیدر حسن ۱۹۰۷ء نے جولائی ۱۹۳۳ء کے "دلی دنیا" میں اپنے ایک مضمون کے ساتھ پیش کیا تھا۔ میں اس بھولے بسرے گیت کو غلام صاحب کے ایک نوٹ کے ساتھ دوبارہ دنیا کے ادب کے سامنے لا رہا ہوں:

"فریزر کی قبر کشمیری دروازے میں جیمس اسکنز کے رجا میں اب تک موجود ہے۔ ان کے آس پاس اب بھی جاؤں کے گاؤں میں فریجن کی یاد تازہ ہے۔ دلی پیاری

کے بسنے والے کوشنھیوں میں کونسا ایسا ہوگا جس نے گلابی چنڑے کی چاندنی راتوں میں قطب صاحب کے قیام سے اس پاس کے جنگلوں کی سیل میں ڈھولک اور سارنگی کے ساتھ لمبی وپر جانے والی آواز میں کھڑاگ کی کھٹ کھٹ سے سے ہوئے سروں میں فریجن اور سروں کا گیت نہ سنا ہوگا۔ یہ گیت سو برس سے زیادہ کا ہے۔ میرے چھپٹن میں بھی شہر میں برسات کی راتوں میں پرانی مائیں، اسیلیں، مغالیاں تھوڑے تھوڑے سے الفاظ کے ردوبد کے ساتھ گایا کرتی تھیں۔ اور برسات کے گیتوں میں بیسیوں گیت تھے۔ ”چتر بنارے“، ”نیل سی گھوڑی باتلی“، ”جارے مغل کے چھوکرے جھجری پانی کی اپیاسی مرے چندارولی“، ”جھولکن ڈالورے امریاں“، ”مہاراجہ کیوڑیاں کھولورس کی بوندیں پڑیں“، ”جمننا پہ چھائی رے کان گھٹا“، ”نئی اندھیری رات رے میں بھیجی جاؤں“، ”مان آڑو جمن گھسے دھرے“، ”نیم کی سولی پکی سادون کا دن آئے گا“، ”کوئی بندا چانول لاپورے دال ہے مسور کی“، ”بیرسان آیا رے اب مورے سیاں گئے ہیں بدلیں سو ہے چندری کون رنگا دے“، ”اماں میرے باوا کو بھیجوری کہ جٹی تیرا باوا تو بڑھاری“، ”چوڑ تو ہاتھی دانت کارے“ کس کس گیت کی یاد کر کے چھاتی پٹیوں۔ سینکڑوں ہی گیت تھے کہ جہاں جھولے میں ٹنگے اور ہیں کہ نکلتے چھ آتے ہیں ختم ہی ہونے پر نہیں آتے۔ سقدیں ہیں کہ الگ ڈھولک اور سارنگی کے ساتھ اپنے الپ رہی ہیں۔ دھوبیوں کے کھنڈ الگ ہیں۔ جانے دلی پیاری میں دلی والے رہے بھی یا نہیں۔ یا ہیں تو وہی سیلانی جیوڑے ہیں۔ جو میرے چھپٹنے میں تھے۔ باہر والوں اور نئی تاشی کے لیے یہ گیت جو میرا ذہن محفوظ رکھ سکا۔ لکھتا ہوں۔ اس سے فریجن کے کچھ کارنامے معلوم ہوں گے۔

فریجن سروں کے گیت کی خاص دھن ہے۔ جو سننے ہی سے تعلق رکھتی ہے۔ ہائے اب تو شاید اس کا گانے والا بھی کوئی نہ رہا ہوگا۔ وہ رہی سہی سجا بھی الٹ گئی۔ شہری شہر بدر ہوئے۔ باہر والے آن گھسے۔ نہ وہ شہر رہا نہ وہ لوگ رہے۔ جب ہم ہی وہاں نہ

رہے تو رہتا کیا خاک۔ اب تو یہ بھی کوئی نہیں بتا سکتا گانوں ”گنگانا“ ہے۔ گوباند ہے  
یا ”ننگانا“ ہے۔ اور بہت سے سائیں کے دل ایسے بھی ہوں گے۔ جنہیں یہ بھی نہ معلوم  
ہو کہ دھواکنواں کہاں ہے۔ جانے کس بھن پیر۔ ہر قدموں کی بدست یہ سارسی آئی۔  
ہائے دلی والے دلی۔

یہ واقعات میں نے سکندر جہاں بیگم صاحبہ مرحومہ سے جو نواب شمس الدین کی  
بہن کی نواسی تھیں سنے ہیں۔ ان کو میں دادی اس کہتا تھا۔ اور ان سے بہت مانوس  
تھا۔ مرحومہ بھی مجھ سے بہت اگٹ رکھتی تھیں۔ ان کی صاحبہ دی اختی بیگم صاحبہ مرحومہ  
سرامیر مدین خان بہادر نواب لوہارو سے منسوب تھیں + بسم اللہ یہی صاحبہ بنت نواب تیر  
جنگ بہادر جو میرے نانا نواب احمد حسن خان صاحب مرحوم سے منسوب تھیں۔ وہ بھی  
فریبنجی ورمرز، شمس الدین کے واقعات سنیا کرتی تھیں۔ اس شہر کی بڑی بوڑھیوں اور  
پرانے ثقہ و سنجیدہ لوگوں سے میں نے تمام مذکورہ بات سنی ہیں۔ یہت ملاحظہ ہو

دھر کلکتے سے چلا فریبنجی پانچوں پیر منائے۔

اللہ جانے رے پانچوں پیر منائے

پانچ مقدم دلی کے نو لے چھٹا گوباند گاؤں

اللہ جانے رے چھٹا گوباند گاؤں

دھولے کنوئیں پہ تنبورے تانے میخیں دیں گڑوائے

اللہ جانے رے میخیں دیں گڑوائے

پانچ سوار چھٹارے فریبنجی سروں ڈھونڈن جانے

اللہ جانے رے سروں ڈھونڈن جانے۔ جکوں سروں کا بھید بتائے ہاتھی دوں گا انعام

اللہ جانے رے ہاتھی دوں گا انعام

سگے بچائے بھید بتاؤ سروں باجرے میں



اللہ جانے رے سروں باجرے میں  
 ڈولے ڈولے چلا فریجن پانچ سوار لیے  
 تیرا مر یو پانچ سوار لیے  
 پانچ پیڑ باجرے کے کاٹے چھٹا نہ کاٹا جائے  
 اللہ جانے رے چھٹا نہ کاٹا جائے  
 ہاتھ میں گویا ڈونگے درنتی ٹولے بگاتی جائے  
 اللہ جانے رے ٹولے بگاتی جائے  
 ہاتھ پکڑ ہاتھی پہ ڈالا سروں روتی جائے  
 تیرا مر یو سروں روتی جائے  
 امی چند روتا دولے سروں میری جائے  
 تیرا مر یو سروں میری جائے  
 بھائی بھتیجو سبھی جو کنبہ مل لے سروں پھیر من کی نائے  
 اللہ جانے رے سروں پھیر من کی نائے  
 اے سلے گوندھ دے ری نائی کی پھر نہ گندھاؤن آئے  
 اللہ جانے رے پھر نہ گندھاؤن آئے  
 آگے لہار کی پیچھے سناں کی بچ میں سروں جائے  
 اللہ جانے رے بچ میں سروں جائے  
 آدھی رات پہر کا تڑکا تارے گنتی جائے  
 اللہ جانے رے تارے گنتی جائے  
 چھوٹے بگڑ سے بڑے بگڑ میں جائے  
 اللہ جانے رے بڑے بگڑ میں جائے



- 8- M M kaye, editer The Golden calm (England webh & Bower 1980)24
- 9- Twilight 184
- 10- Ramhies 723

۱۱۔ مرتفع غائب، ۲۳۱

۲۔ توہید احمد سوہی، مرتب ورق معانی (دلی روم اکادمی، ۱۹۹۲ء) ۲۷، ۱۳۶

۱۳۔ اوراق معانی، ۱۵۰، ۱۳۹

- 14- Fie Case No 9-A 22 April 1835 Punjab Archives  
Lahore
- 15- Ibid p 51-52
- 16- Ibid. 22 April 1835
- 17- Ib d 30 september 1835 p 73
- 18 Geoffery Moorhouse India Britanica (Chicago  
Academy ch.cago publ shers, 1983)138







نواب شمس الدین خان (عجائب گھر، دہلی)

## تقابلی لسانیاتی تحقیق کے مسائل

Language is used in two fundamental ways verbal communication known as "registers" and the ways of writings that gave rise to various "genres" A comparison of this nature is vital and necessary for a comparative study of Pakistan languages in the field of research The article provides us with different angles of debate and research in the fundamental of linguistics



زبان کیا ہے؟ یہاں ہماری مراد انسان کے منہ میں موجود گوشت کے اس ٹھنڈے کی کارکردگی اور فعلیت ہے جسے عام طور پر زبان، جاتا ہے۔ اس فعلیت کو مختلف صورتوں اور ثقافتوں کے حوالے سے مختلف نام دیئے جاتے ہیں تاہم عام طور پر زبان کی دو بڑی قسمیں ہوتی ہیں۔

۱۔ زبانی بول چال کے انداز یا سانچے (Registers)

۲۔ تحریری: مختلف اصناف کے کینڈے (Genres)

ان میں سے زبانی سانچے دراصل زبان کی مختلف صورت حال میں استعمال میں آنے والی قسموں کا نام ہے جیسے بچوں کی زبان، مزدوروں کی زبان، استادوں کی زبان وغیرہ وغیرہ۔ جبکہ کینڈے تحریر کے سماجی اور رسمی انداز کا نام ہے جو مختلف صنف ادب کو زبان

کے لحاظ سے ممتاز کرتے ہیں جیسے شاعری کی زبان، ناول کی زبان، مضمون کی زبان وغیرہ۔

یہ سانچے اور کینڈے کسی نہ کسی طرز بیان کی صورت اختیار کرتے ہیں جو زبان کے کسی نہ کسی معاشرتی استعمال کو ظاہر کرتے ہیں انھیں محضر (Discourse) کہا جاتا ہے۔ مختلف میدانوں میں زبان کے مختلف محضر ہوتے ہیں جیسے قانون کی زبان، دفتری زبان، اشتہار کی زبان، سائنس کی زبان، ٹیکنالوجی زبان، ادبی زبان، صحافتی زبان۔ اس میں سے ہر محضر ایک دوسرے سے اپنے ذخیرہ الفاظ اور تشکیل و انتخاب کی بنا پر دوسرے سے مختلف ہوتے ہیں۔

تحریری طور پر زبان کا ہر کینڈا اور محضر کسی نہ کسی نظر آنے والی صورت میں پیش کیا جاتا ہے جسے ہم متن کہتے ہیں۔ ہر متن اپنی مخصوص صفات رکھتا ہے اور اس سے معنی انسان اپنے سابقہ تجربات کے توسل (Mediation) سے سمجھ پاتا ہے۔ یہاں پر توسل اور معنی کے رشتوں کو سمجھنے کے لیے جس علم کی ضرورت درپیش ہوتی ہے لسانیات کا نام دیا گیا ہے گویا لسانیات بنیادی طور پر زبان، متن اور معنی کا سائنسی جائزہ لیتی ہے۔

ہر قسم کی زبان میں ذخیرہ الفاظ و فقرات کو ہم دو علوم کے ذریعے سے سمجھ سکتے ہیں ایک علم اصطلاحات و دوسرے معنویات (Semantics)۔ اگر ہم اصطلاحات و معانی کو عام استعمال کی حدود میں رکھیں تو ایسی زبان کو عمومی مقاصد کی زبان (LGP) کہتے ہیں اور اگر بعض خصوصی مقاصد کے لیے استعمال کیا جائے تو انھیں LSP کہتے ہیں۔ یہاں ایک بات سمجھنے کی ہے کہ زبان بنیادی طور پر LSP ہوتی ہے جیسے کاریگروں کی زبان، عدالتوں کی زبان، سائنسی زبان، کھیلوں کی زبان، جو اسی میدان کے لوگ اپنے میدان کے مختلف تصورات کو سمجھنے کے لیے باہمی طور پر استعمال کرتے ہیں۔ ان میں سے محض چند الفاظ یا اصطلاحیں غیر متعلقہ لوگوں کے استعمال میں بھی آ جاتی ہیں

اور یوں تمام میدانوں کی LSP کا ایک مشترک ذخیرہ اور استعمال LGP کہلاتا ہے۔ عام طور پر ہم LSP ہی کو زبان قرار دیتے ہیں اور اسی کے مٹے میں سرکھپاتے ہیں۔ عام زبان کے اس مطالعے کو اگر تاریخی انداز سے دیکھا جائے تو اسے عم زبان (Philology) کہا جاتا ہے۔

جیسا کہ ہم نے بیان کیا ہے خاص مقاصد کی زبان (LSP) تصورات کو اصطلاحات اور فقرات کی صورت میں بیان کرتی ہے اور ہم جانتے ہیں کہ خصوصی زبان کی قسمیں تنی ہی ہیں جتنی علوم و فنون کی قسمیں ہیں۔ اب تک علوم و فنون کی کل تعداد ۱۰ ڈھائی سو کے قریب ہے جس میں ایک کروڑ ستر لاکھ کل بھی تصورات پائے جاتے ہیں۔ یہ علمی تصورات کسی نہ کسی علاقے کی زبان مثلاً انگریزی، اردو، عربی وغیرہ کے الفاظ میں بیان ہوتے ہیں اور کسی بھی ایسی زبان کے پاس زیادہ سے زیادہ ذخیرہ ساٹھ ہزار الفاظ کا ہے۔ چنانچہ ہر لفظ کو ایک سے زیادہ معنی میں استعمال کرنا پڑتا ہے۔ عمومی زبان میں ہمیں روزمرہ ڈیڑھ ہزار الفاظ کی ضرورت ہوتی ہے۔ جبکہ علمی زبانوں کا اصطلاحی ذخیرہ حوالے سے ایک یا زیادہ الفاظ پر مشتمل ہوتا ہے کم از کم تین لاکھ ضرور ہونا چاہیے۔ انگریزی کے پاس یہ ذخیرہ پانچ لاکھ ساٹھ ہزار ہے۔ اس کے علاوہ ایک لاکھ دس ہزار مختلف بھی ہیں۔ ہر سال دو ہزار نئی اصطلاحوں کا اضافہ ہوتا رہتا ہے۔ اردو میں الفاظ کی کل تعداد تیس ہزار ہے جن سے اب تک دو لاکھ اصطلاحیں وجود میں آئی ہیں۔

خاص زبان (LSP) ماہرین استعمال کرتے ہیں اور ان میں لفظ سازی بذریعہ قرار داد ہوتی ہے جو کوئی اصل موجود دریافت کنندہ، لکھری یا مترجم وضع کرتا ہے۔ جبکہ عمومی مقاصد کی زبان میں ان بنیادی طے شدہ الفاظ کی مختلف شکلیں وجود میں آتی ہیں اور ان سے زبان عمومی زبان جنم لیتی ہے۔

سائنس جیسا کہ ہم نے کہا، زبان کے سائنسی مطالعے کا نام ہے جو آوازوں، ان کی



ترتیب، اس کا اظہار، معنی ادا، نحو، غیہ و کا مطالعہ کرتی ہے اور علم اصوات، صوتیات، ہارمونک، ریاضیات کا احاطہ کرتی ہے۔ سانیات کی شاخوں میں فلسفہ زبان، اسلوب، سانی منصوبہ بندی، سانی سانیات، نفسی سانیات، ثقافتی سانیات، تاریخی سانیات، میٹریٹھلس سانیات، حساب سانیات، سانی سانیات، بشریات سانیات وغیرہ اہم ہیں۔

۱۔ ہمارے حوالے سے پاکستانی زبانوں کے میدان تحقیق میں ثقافتی سانیات زیادہ اہم ہے جس کی ایک صورت صوتیاتی مطالعے، نحو، معنویات، محصری تجزیہ، قواعدی تشکیلات اہم ہیں۔ دوسری طرف سانیاتی جغرافیہ، بول چال کا تجزیہ، غوی شماریات، قدیمی مطالعہ، غوی مطالعہ، اسلوبیات اور نونوں سے بڑھ کر بولیوں کی ہم آہنگی کا مطالعہ اہم ہیں۔

پاکستانی زبانوں میں تحقیق کا بنیادی مسئلہ یہ نہیں ہے کہ ہم محض اشتراک لفظ پر کام کر کے بیٹھ جائیں اور اگر ہمیں مختلف محوہ بارہ میدانوں میں کام کرنا پڑے تو پھر یہی صورت میں ہمارے پاس کون سے خاص میدان باقی رہ جاتے ہیں جن پر کام کرنے کی ضرورت ہے ان میں سانی جغرافیہ، سانی منصوبہ بندی، ترجمہ کاری، مسودہ اور اس کی پیش کش، اصطلاحیات، تصوریات، ثقافتی اسلوبیات جیسے موضوعات ہماری زبانوں کے ثقافتی مطالعے کے لیے بہ حد ضروری ہیں۔ ابھی سے ہمارے ملک میں زبانوں کا مستقبل محفوظ ہوگا اور ان کے فروغ کی راہیں نکلیں گی۔

ان حوالوں سے تحقیق کرتے ہوئے ہمیں جو طریق کار منتخب کرنا ہے اسے سائنسی مطالعے کا نام ہی دینا مناسب ہے۔ سائنسی مطالعے کے لیے سائنسی طریق تحقیق کو اپنایا جاتا ہے جس میں مندرجہ ذیل اصول سامنے رکھے جاتے ہیں، یعنی کوئی تحقیق اس وقت تک انجام نہیں پاسکتی جب تک کہ:

۱۔ کوئی مسئلہ مشکل یا ضرورت درپیش نہ ہو۔

۲۔ ضرورتوں سے کوئی تحقیقی سوال پیدا نہ ہو۔

- ۳۔ ان تحقیقی سولوں کا کوئی جواب نظر نہ آتا ہو۔
  - ۴۔ ان جوابات کو جانچا نہ جائے۔
  - ۵۔ اس جانچ میں کوئی بنیادی اصول طے نہ کیے گئے ہوں۔
  - ۶۔ ان اصولوں کا کوئی تجزیہ نہ کیا گیا ہو۔
  - ۷۔ اس تجزیے کی بنیاد پر کچھ مشاہدے نہ کیے گئے ہوں۔
  - ۸۔ ان مشاہدات کے لیے کوئی آلات نہ وضع ہوں۔
  - ۹۔ ان آلات کے ذریعے کوئی خواہ جمع کرنے تجزیہ نہ کیا گیا ہو۔
  - ۱۰۔ تجزیے سے کچھ حاصلات سامنے نہ آئیں۔
  - ۱۱۔ ان حاصلات کے کوئی نتائج مرتب نہ کیے گئے ہوں۔
  - ۱۲۔ ان نتائج کی بنیاد پر سفارشات یا لائحہ عمل ترتیب نہ دیا گیا ہو۔
- چنانچہ اس سائنسی طریق کار کی بنیاد پر یہ کیا دلی حقائق سامنے آتے ہیں ،  
 کا بصورت دیگر تحقیق کی دنیا میں بڑے بڑے علمی کاموں کی اہمیت نہیں ہوتی اس  
 لیے ضروری ہے کہ زبانوں پر کام کرنے والے افراد سائنسی طریق تحقیق اپنا میں اور اس  
 کے لیے لسانیات کو بنیادی علم قرار دیتے ہوئے اس کی تحصیل پر زیادہ زور دیں۔ پاستانی  
 زبانوں کی ترقی کے لیے بھی ایک بنیادی کسوٹی ہے کہ اس زبان میں سائنسی بنیادوں پر  
 لسانیاتی تحقیق کس حد تک انجام دی جاتی رہی ہے۔

♦♦♦♦♦♦♦♦♦♦

## حسرت آزاد اور قفس آباد فیض

This article is a discussion of two letters - one written by Chiragh Hasan Hasrat to Faiz and Faiz's reply. The latter was published whereas the former is an unpublished letter. These letters show the nature of the relationship that existed between the two great writers and are significant contribution to literature.



فیض احمد فیض (۱۹۱۱ء - ۱۹۸۴ء) ایم ایس کی میں یاد غزاں چشماں، ذکرِ سخن ننداراں سے ہی کنجِ قفس کو پر بہار نہیں بناتے رہے بلکہ خوش وقتی کی خاطر اور کئی مشاغل و مصروفیات میں اپنے آپ کو گم رکھتے تھے۔ کئی دیاروں، زبانوں اور زمانوں کا ادب ان کے ہمیشہ نظر رہتا۔ عربی، فارسی، اردو، پنجابی، انگریزی کتب کا مطالعہ ان کا محبوب مشغله تھا۔ دورانِ اسارت فیض صاحب نے فرانسیسی اور ہسپانوی زبانیں سیکھنے کا بھی ڈول ڈالا اور کسی حد تک ان میں مہارت بھی حاصل کر لی۔ ان کا رادہ تھا کہ ان زبانوں کے ادب کا جادو سب مطالعہ کیا جائے۔ اردو شعرا کا انتخاب بھی شروع کیا تھا جو مکمل نہ ہو سکا۔

مختلف النوع موضوعات کی حامل کتب بڑے شوق سے پڑھتے ناول، افسانے، ڈرامے، شاعری، خطوط کے مجموعے، تاریخ، عروض، لغت، تنقید اور مزاح کے ساتھ ساتھ ادبی رسائل مسلسل زیر مطالعہ رہتے۔ فرمائش کر کے دوست احباب اور اہل خانہ سے کتابیں

منگوتے رہتے۔ مطالعہ کا شوق اس قدر تھا کہ پڑھی ہوئی کتابیں دوبارہ پڑھتے۔ ”صیبیں مرے درپچے میں“ کے ہر مکتوب میں کسی نہ کسی کتاب کا ذکر ہے۔ کتاب خوانی کے علاوہ دوستوں سے خط و کتابت بھی ہو رہی ہے اور اصحاب کے خط پڑھ کر خوشی و بہجت کا اظہار بھی کیا جا رہا ہے۔ سی ماحول اور منظر میں مولانا چراغ حسن حسرت کا ایک طویل خط حیدرآباد جیل میں آتا ہے۔ خط پڑھ کر فیض صاحب لکھتے ہیں: ”ایک زمانے کے بعد کشاکش دیدہ و دس کا سامان ہاتھ آیا۔ اس لیے جواب کی کاوش نہ بجائے۔ خط اندازی میں محو رہا۔“ پھر حسرت کے خط کا جواب لکھا۔ یہ دونوں خط تیار۔ پیش نظر ہیں۔ فیض صاحب کے مکاتیب زندں تو شائع ہو چکے ہیں جن میں حسرت کے نام کا خط بھی موجود ہے۔ اہمیت حسرت صاحب کا مطبوعہ مکتوب بنام فیض پر نے رسائل کے ادب و تذکرہ میں سوچا تھا۔

چراغ حسن حسرت (۱۹۰۴ء-۱۹۵۵ء) فیض صاحب سے عمر میں پانچ چھ سال بڑے تھے۔ فیض صاحب (۱۹۳۴ء-۱۹۳۵ء) اور نیکل کان سے جب ایم۔ اے کر رہے تھے۔ اس زمانے میں ن کا حسرت سے میل جول رہا۔ صوفی تقیم کی بینیت پر بھی ملاقاتیں رہیں۔ (فیض صاحب پطرس بخاری اور صوفی تقیم کے تلامذہ رشید میں سے تھے اور حسرت صاحب پطرس اور صوفی صاحب کے دوستوں میں سے تھے)۔ فیض صاحب تعلیم سے فارغ ہو کر جب ۱۹۳۵ء میں ایم۔ اے ادا کاغذ امتحان میں پروفیسر ہوئے تو اس دور میں بھی حسرت سے راہ آموزی کا رشتہ رہا۔ ”شیرازہ“، ”ہور ۹۳“ کے دو شماروں میں فیض کا ایک مضمون ”ہندوستانی شاعری کی پرانی رویتیں اور نئے تجربات“ بھی شائع ہوا۔ ۱۹۳۸ء میں جب ”امروز“ اخبار شائع ہوا تو حسرت اور فیض اس کے ادارہ امہام تھے۔ یہ پرانے تعلقات اس زمانے تک قائم رہے جب ۱۹۵۲ء میں فیض صاحب روپنڈی سازش کیس کے سلسلے میں حیدرآباد جیل میں اسیر تھے۔

فیض صاحب حسرت کی طبیعت اور شاعرانہ مرتبے کا بڑا احترام کرتے تھے۔



(جیسا کہ فیض صاحب نے خط کے ایک حصے سے ظاہر ہے) بلکہ ایک اور خط میں لکھا بھی ہے کہ ”میں نے عہد لجید سالک، صوفی قبسم اور چراغ حسن حسرت کی شاعری سے بہت کچھ سیکھا ہے۔“

چراغ حسن حسرت کے مکتوب سے جہاں ان کے فارسی شعروادب سے شغف اور تاریخ ادب سے لگاؤ، معروف اور گم نام شعراء کے مستحضر شعراور قدیم شعراء کے اصوں کا پتہ چلتا ہے وہاں علامہ اقبال کے آخری ایام کے بارے میں کچھ نئی معلومات بھی ملتی ہیں۔

فیض صاحب کے خط سے ان کے رادوں، خواہشوں اور مصروفیتوں کا حال معلوم ہوتا ہے۔ خط کا آخری جملہ انتہائی مزے کا ہے۔ ”اگر ہم اس قسم کے جھوٹے ”آب و ہوا“ سے واقف ہوں تو زیادہ لطف اٹھا سکتے ہیں۔“

حسرت کے خط میں فارسی کے اٹھارہ شعر، اڑھائی ہیں۔ موجودہ فارسی مرید اور دوستیں سازگار ماحول میں مناسب خیال کیا گیا ہے کہ سب شعراء کا مفہوم حواشی میں درج کر دیا جائے۔

مکتوب چراغ حسن حسرت

نام

فیض احمد فیض (۱)

کراچی

۲۱ اگست ۱۹۵۲ء

میری!

میں نے آپ کو خط لکھا تو امید نہیں تھی کہ اس قدر جلد جواب مل جائے گا، یہاں

کہ مجھ سے بعض دُگوں نے بہہ رہا تھا کہ قریب ترین دُنیاں سے ما اور ان سے  
خط و کتابت کی اجازت نہیں اور کرہائی (۲) نے تو مجھ سے ہجرات و مہجرت کہا کہ اس سے  
کئی خط لکھے، کوئی جواب نہ ملا۔ اب معلوم ہوا کہ معاملہ کی نوعیت مختلف ہے۔ میں سے  
ملاقات کے لیے درخواست دے دی ہے۔ معلوم نہیں یہ درخواست کتنے مرحلے سے  
مرے۔ بہرحال آپ کو کسی کتاب و ضرورت سے متوجہ رہتا ہوں، ساتھ ساتھ ان کا یہاں  
دوب حثیت کتابیں (۳) چھپنے، دنوں چھپی ہیں، ان میں آپ کو طلب فرمایا ہے کہ چھ  
بھی ساتھ لے آؤں گے۔

اس وقت شینی کے زمانے میں فارسی سے بعض شعر لے کر لکھ رہا ہوں، بعض  
مدد سعدی کے طبعیت کا ایک نسخہ بن کر چھپا رہا ہوں، یہاں سے میں ان میں مطابقت  
نہیں۔ حالانکہ اس کے لئے ہمارے ہاں یہاں سے اس کے لئے یہاں سے اس کے لئے یہاں سے  
میں سعدی کا پورا کلام موجود ہے اور بھی چھ کتابیں ملی ہیں۔ میں خط و خط چھپی ہوئی  
عرفی کے دیوان میں بہت سے شعر ملتی ہیں۔ نظم فارسی کا لکھ رہا ہوں۔ نظم کی ہا  
کوئی چھ نسخہ نہ مل سکے۔ مہارک ملی نے دیوان نظم کی پیدا کیا ہے۔ اس کے لئے  
مجموعہ انماط ہے۔

ان دنوں بعض ایسے شعرا کا کلام بھی نظر سے گزر رہا ہوں، ان میں سے زیادہ شہرت نہیں  
پائی۔ ان میں میر رضی دانش بھی ہے۔ جس کا دیوان نایاب ہے۔ اس کے لئے دو دو چار  
چار شعر نقل کر دیے ہیں۔ غلام علی تارا، مدنی کا منتخب مجھے پسند نہیں۔ انہوں نے  
اساتذہ کے ہی شعر نقل کیے ہیں جو ان کے زمانے کے عام مذاق شعر کے مطابق رکھتے  
تھے۔ یعنی زیادہ تر مشابہ اشعار ہیں جو غنی، صائب، قدسی اور علی قلی سلیم نے کلام کا نام  
ترین حصہ سمجھے جاتے رہے ہیں۔ البتہ مرزا مظہر جان جاناں نے فریختہ اجواب کے نام سے  
جو پیش مرتب کی ہے۔ اس سے مرزا کے حسن ذوق کا ثبوت ملتا ہے۔ رضی، دانش کے چند

شعر کہتے ہوں۔ یہ وہی شاعر ہے جسے دار شکوہ نے ایک شعر پر ایک اکھ روپے انعام دیا تھا۔ یہ شعر آپ کو یاد ہوگا۔

تا کہ را سر سبز دار اے ابر خیسان بہار

قطرۂ تائے تواند شد چرا گوہر شود

علامہ اقبال مرض الموت کے زمانے میں رضی دانش کا یہ شعر اکثر پڑھتے تھے

تہنیت گوئید مستان را کہ سنگ محتسب

بر سر من آمد و این آفت ازین نرشت

لیکن علامہ نے دوسرے مصرعے میں تصرف کر کے "سر" کو "دل" کیا تھا۔ غالباً اپنے مرض

کی رعایت مقصود تھی۔ کیوں کہ انہیں قلب کا عارضہ تھا۔ یک دو شعر اور سنئے

نمک شناس اسیراں کہ از قفس رستند

بہ نخل خانہ صیاد آشیاں بستند

باغ را از رخت دیوار می بینم بہار

باغباں چوں در کشاید موسم گل بگزرود

سینہ ما جاگد ازاں کربلائے حسرت است

آرزوئے کشتہ ہر سو شہید افتادہ است

سوخت پیش از صبح تا خالی نہ بیند جائے شمع

موت را پروانہ بر خود سخت آساں کردہ است

رضی دانش مشہد کا رہنے والا تھا۔ شاہ جہاں کے عہد میں ہندوستان آیا۔ کچھ عرصہ دق اور  
 لاہور میں رہنے کے بعد دکن چلا گیا۔ زندگی کے آخری زمانے میں وطن کا قصد کیا اور مشہد  
 ہی میں وفات پائی۔ نسبتی تھانیسری خالص ہندوستانی شاعر اور رضی دانش سے بہت زیادہ  
 غیر معروف ہے۔ اس کے چند شعر ملاحظہ ہوں

زبس کہ حسن فزود و غمش گداخت مرا  
 نہ من شناختم او را نہ او شناخت مرا

خست می ترسم کہ من بسیار می خوبم ترا  
 آرزو خوب است لیکن این قدر باخوب نیست

زلف است و چشم و ابرو و رخسار بستی  
 ایں چند فتنہ اند کہ در یک زمانہ اند

مجید مرگم ایں قدر دانم کہ خوانی گفت دین  
 تاکنم و او وقت عمرش وفا در حق نہ کر

شیخ جمالی کنبوہ بھی انہیں لوگوں میں سے ہیں جنہیں اب دلی نہیں جانتا۔ یہ شعر ان کا ہے

مارا کہ خاک کویت بیازن است بر تن  
 آں ہم نہ آب دیدہ صد چاک تابہ من

دار شکوہ اور اورنگ زیب دونوں شعر کہتے تھے، ایک ایک سے تو صرف دو قلم شعر  
 مشہور ہیں۔ مثلاً یہ شعر اسی کا ہے

غم عالم فراواں است و من یک غنچہ دل دارم  
 چہاں در غیشہ ساعت کنم ریگ بیاباں را

نیدن، اراشکوہ کا پورا دیوان موجود ہے۔ ایک غزل کا مطلع ہے

برخم و بچے کہ شد از تاب زلف یار شد

دام شد، زنجیر شد، تسبیح شد، زُتار شد

جہانگیر نے بہت کچھ کہا ہوگا لیکن تذکروں میں چند شعر ملتے ہیں۔ یہ مطلع توقیہ کا ہے

ساغر سے پر رہا گزاری کی باید کشید

ابر بسیار است سے بسیار کی باید کشید

ہر بڑ صاحب ذوق شخص تھا ترکی اور فارسی دونوں زبانوں میں شعر کہتا تھا، شعر سمجھتا بھی

خوب تھا۔ اس کے مصاحبوں میں آتش قدھاری ایک شاعر تھا اس کا یہ مطلع ہارے خوا

مل کیا ہے۔ بچپن میں کہیں پڑھا تھا اب تک یاد ہے

سر شکم رفتہ رفتہ ہے تو دریا شد تماشا کن

بیا در کشتی، چشم نشیں و سیر دریا کن

سیدہ سلطنہ محلی اکبر کی بیگم اور نہایت خوش ذوق خاتون تھی۔ اس کے نام کا بڑا حصہ یہ

انسا کے نام منسوب ہو گیا ہے۔ اس کی غزل کا ایک مطلع ہے

کا کلت را گر زمستی رشتہ جاں گفتہ ام

مست بودم زیں سبب حرف پریشاں کہنتہ ام

اس سلسلے میں یاد آ گیا کہ شہنشاہ بیگم دختر قزلباش خاں امید بہت اچھے شعر کہتی تھی۔

شیخ اندول کی ایک بڑی بیگم سے بھی بہت سے شعر منسوب ہیں۔ مثلاً یہ مشہور شعر اسی

کا ہے

ذہبائی آنکھ، آنسو تھم رہے

کاسہ زُرس میں جوں تبسم رہے

کچھ اور شعر سنئے



لکھا زمیں پہ نام مرا اور ملا دیا  
 ان کا تھا کھیل، خاک میں ہم کو ملا دیا  
 جس طرح لگی دل کو سے چاہ کسو کی  
 ایسی نہ لگانا مرے اللہ کسو کی  
 شمع کی طرح کون جانے  
 جس کے دل کو لگی ہو سو جانے

دارمیں میں تو چاہتا تھا کہ فارسی کے بعض غیر معروف شعری پوری پوری عربی میں نقل کر دوں  
 لیکن بہک کے کہیں سے کہیں جا پہنچا اور اب یہ خط تو مایوسیا ہے۔ پتہ اور نسخے کی  
 گنجائش باقی نہیں رہی۔ پھر موقع ملے تو کچھ عرض کروں گا۔

عید الاضحیٰ آ رہی ہے۔ یہاں جن لوگوں سے آشنائی ہے۔ ان کے مفتوں  
 ملاقات نہیں ہوتی۔ امیر مینائی بھی کبھی کبھی بڑے مزے کا شعر کہہ جاتے ہیں۔ ان کا یہ  
 شعر کہ حسب حال ہے۔ یاد آ گیا:

رہ گیا اپنے گلے میں ڈال کر بائیں غریب  
 عید کے دن جس کو غربت میں وطن یاد آ گیا  
 بہر حال عید کے دن مایہور کی طرف رخ کر کے نعرہ گلوں کا کہ  
 ہاں گردہ کہ از سر غر و ف مستند  
 زما سلام رسانید ہر کجا مستند  
 یا یہ کہہ کے چپکا ہو رہوں گا کہ

اے ہم نفسان محفل  
 رفتید و لے نہ از دل ما

نیا زمند  
 حسرت

## مکتوب فیض احمد فیض

بنام

چراغ حسن حسرت (۴)

آپ کا گرامی نامہ کافی دنوں سے آیا رکھا ہے۔ ایک زمانے کے بعد کشاکش وید و دل کا کچھ ساہا ہاتھ آیا۔ اس سے جواب کی کاوش کی بجائے حظ اندوزی میں محو رہا۔ خاص طور سے رضی دانش کے یہ دو شعر بہت پسند آئے۔

زبس کہ حسن فزود و غمش گداخت مرا  
نہ من شناختم او را نہ او شناخت مرا

۱۱

ع آرزو ہا خوب لیکن ایں قدر ہا خوب نیست

بہت شعر کا جزو داغ نے بھی باندھا ہے لیکن اس شعر کے مقابلے میں بہت پھیلا ہے۔ غالباً آپ کو بھی یاد ہوگا۔

وہ روز روز ترقی پہ حسن ہے ان کا

کہ صورت ان کی مجھے بھول بھول جاتی ہے

میں بیگم کے متعلق ایک عرصے سے تجسس تھا اس کے بارے میں میں ذنیہ و ہوتو لکھتا گا۔  
اس کا ایک شعر مجھے بھی یاد ہے

کہاں تک لکھے جاؤں خط ان کو ہدم

وہ جب بھولتے ہیں یوں ہی بھولتے ہیں

آپ نے جو غزلیات طوالت کے ذریعے نہیں لکھیں وہ اب کبھی بھیجے اور اپنی نئی کتابیں بھی  
تین، پینچے (ایک سطر سنسنے کا ٹڈی)

ایک زمانے سے آرزو تھی کہ اس شعر کا کوئی ڈسٹک کا انتخاب مرتب ہو جائے

آج کل اسی کام میں مصروف ہوں۔ تھوڑا سا کیا ہے بہت سا باقی ہے۔ حال ہی میں میر اور سودا کو دوبارہ استعجاب سے پڑھا۔ جس سے شبہ ہونے لگا ہے کہ سودا میر سے بڑا شاعر تھا۔ یہ صحیح ہے کہ میر کے اچھے اشعار کی نظیر سودا کے ہاں نہیں ملتی لیکن سودا کے کلام کی عام سطح میر سے بلند ہے اور فنی دسترس میں میر ان سے یقیناً پیچھے ہے۔

میں نے لغویات کا ایک نیا مجموعہ ”دست صبا“ (۵) کے نام سے چھپے کے لیے بھیج دیا ہے۔ فسوس کہ آپ لاہور میں نہیں ہیں ورنہ میں چاہتا تھا کہ آپ یہ نظر دیکھ لیتے۔ چار پانچ سال انگریزی اخبار میں سرکار نے سے جو تھوڑی بہت اردو آتی تھی۔ وہ بھی بھول گئی ہے۔ اس لیے ان منظومات میں ضرور بہت سی قباحتیں رہ گئی ہیں۔ آپ دیکھ لیتے تو کچھ صاف ہو جاتا۔

عید کے دن آپ نے لاہور کی طرف رخ کر کے غریب خانے دیا ہے۔ یہاں تو عید شب برات کی قید نہیں۔ مستقل یہی کیفیت رہتی ہے۔ اس نے ظہر میں ایک شعر میں نے بھی کہا تھا

یہ ضد ہے یاد حریفان بادہ پیا کی

کہ شب کو چاند نہ نکلے، نہ دن کو آہ نہ (۶)

اس وقت بے ساختہ مولانا عبدالہاری آسی کی شرح غائب یاد آئی جس میں غائب کے ہاں شعر کی تشریح کے بعد لکھتے ہیں ”میں سے بھی کہا ہے“۔ امید ہے آپ کا مزاج رومی بخیر ہوگا۔

فیض





(۴)

میں، یوار کے رخنے سے باغ کی بہار دیکھتا ہوں۔ جب تک باغبان دور نہ کھوتا ہے۔ اس وقت تک بہار گزر چکی ہوتی ہے۔

(۵)

ہم جو گد زوں کا سینہ حسرتوں کی کربا ہے۔ ہماری آرزو میں بہ طرف شہید ہولی پڑی ہیں۔

(۶)

صبح سے پہلے ہی وہ جل کر راکھ ہو گیا ہے، تاکہ وہ شمع کی جگہ نہ لے۔ اپنے پروانے نے موت کو اپنے اوپر آسان کر لیا ہے۔

(۷)

اس کا حسن اتنا بڑھ گیا اور میرے غم میں اتنا اضافہ ہوا کہ میں نے اسے پہچانا اور نہ اس نے مجھے پہچانا۔

(۸)

میں بہت ڈرتا ہوں، کہ تجھے بہت چاہتا ہوں۔ تجھے چاہنے کی آرزو خوب ہے، لیکن تیری خوب بھی نہیں ہے۔

(۹)

اس نسبتی زلف، چشم و ابرو اور رخسار یہ ایسے فتنے ہیں کہ یہاں ہی رہنا نہ میں سمجھتا ہوں۔

(۱۰)

میرے موت کی شان یہ ہے کہ تو صرف اتنا کہے گا۔ افسوس اس کی عمر اتنی نہ ہوئی کہ میں اس کے ساتھ وفا کرتا۔

(۱۱)

ہمارے جسم پر تیری گلی کی خاک سے لباس بن گیا ہے اور اس کا حال بھی یہ ہے کہ وہ



”نسوں سے دامن تک چاک چاک ہو چکا ہے۔

(۱۲)

دنیا کا غم بکراں ہے درمیرا دس ایک غنچے کی طرح ہے۔ اب میں صحر کی ساری ریت  
کو شیشہٴ ساعت میں کیسے ڈال دوں۔

(۱۳)

دام ہو، زنجیر ہو، تسبیح ہو یا زمار ہو جو خم اور سچ بھی پیدا ہوا، زلف یا ر کی چھیدگی سے  
پیدا ہو۔

(۱۴)

شراب کا ساغر باغ کے روبرو بیٹھ کر پینا چاہیے۔ بر بھی بہت ہے در شراب بھی بہت  
چینی چاہیے۔

(۱۵)

میرے آنسو، تیرے بغیر رفتہ رفتہ سمندر بن چکے ہیں۔ اور میری آنکھ کی کشتی میں بیٹھ اور  
اس دریا کی سیر کر۔

(۱۶)

مستی کے عالم میں اگر میں نے تیری زلف کو رشتہ جاں نہ دیا ہے تو میں مست تھا اس لیے  
پریشاں خیال کا شکار ہو گیا (میں قابلِ معافی ہوں)

(۱۷)

وہ رُود جو مے سا غر و فا سے مست ہے۔ وہ جہاں کہیں بھی ہو اس کو ہمارا سلام پہنچا دیجیے۔

(۱۸)

اے ہماری مجلس کے ہم نفسو، تم ہماری محفل سے چلے گئے ہو لیکن ہمارے دس سے نہیں  
ٹٹے۔

مثنوی سر مکنون

Masnav of Sirre-e Maknoon carries a special importance in Urdu literature. Hafiz Mehmoood Sherani has specially referred to this masnavi in his famous book "Punjab Main-Urdu". In this article the point has been discussed & celebrated that linguistically sirre-maknoon is a reaction of Persian tradition in Urdu poetry. In this book local traditions were given more importance in preference to Urdu poetry. The theme of this book is Tasawwof. However in the light of the emerging modern trends in Punjab it can be reviewed in a different manner in the history of Urdu literature.



سید احمد شاہ بٹالوی نے اپنی تصنیف 'تاریخ ہندوستان' میں لکھا ہے کہ سمت ۱۸۶۲ یعنی ۱۸۰۵ عیسوی میں مرہٹہ سردار جسونت رڈھوکر ساٹھ ہزار سوار اور ایک لاکھ چالیس ہزار فوج کے ساتھ مہاراجہ رنجیت سنگھ کے دارالحکومت امرتسر میں وارد ہوا۔ مہاراجہ نے اس تجربہ کار بوڑھے سردار کی اپنی حکومت میں آمد کو اپنے لیے یک بہت بڑا شگون سمجھا۔ خود مرہٹہ سردار کی خدمت میں پہنچ کر خوش آمدید کہنے کا ارادہ کیا۔ مرہٹہ سردار کے تعاقب میں

انگریزی فوج تھی اور وہ مہاراجہ کے علاقے کو اپنے لیے جاے امن تصور کرتے تھے۔ اس ملاقات میں مہاراجا نے ہولکر سے کشور کشائی و رسیا کی تدبیر کے بارے میں راہنمائی کرنے کی درخواست کی۔ سید حمد شاہ ہالوی کی متعلقہ عبارت درج ذیل ہے۔

درست ۱۸۶۲ مرہند جسونت رائے از فرنگیوں گریختہ با جمعیت  
شصت ہزار سوار و یک لک پیادہ بہ پنجاب آمد و بیرون شہر نہرت سر  
ذیرہ انداخت و متعقب او یکی از امرا کی فرنگ جنرل بیک نام  
داشت ۔۔۔ در نجیت سنگھ درانہرت سر پارہہ جسونت رائے ملاقی شدہ  
بیاری از قواعد ریاست و ملک گیری ، واقعات و خطایات محاربات  
با فرنگی شنیدہ بغلبت تعجب نمود۔ (۱)

سورنجن نے یہ بھی لکھا ہے کہ مہاراجا رنجیت سنگھ کی درخواست پر جسونت راؤ  
ہولکر نے اسے تین نصیحتیں کیں اور کہا کہ ان پر عمل مہاراجا کی حکومت کے دوم اور  
پائیداری کا سبب ہوگا۔ ان کے بقول ہولکر سے کہا:

(۱) مہاراجا رنجیت سنگھ کو چاہیے کہ انگریزوں کے برسر پیکار ہونے کے  
بجائے ان سے صلح کر کے اپنی سلطنت کی حدود متعین کر لیں۔

(۲) اپنے آپ کو مغل بادشاہوں کے برابر نہ سمجھیں۔

(۳) اپنی سرکاری اور درباری زبان فارسی قرار دیں۔

مہاراجا رنجیت سنگھ کے دل پر جسونت راؤ ہولکر کی عظمت کا نقش اس قدر بیٹھا ہوا  
تھا کہ وہ نہیں اپنے لیے ایک مثالی اور قابل تقلید شخصیت سمجھتے تھے اور اگر کوئی مہاراجا کو  
ہولکر سے تشبیہ دیتا تو وہ بے حد خوش ہوتے تھے۔ ۱۸۱۲ء میں ایک موقع پر جب ثابت  
خان افغان نے مہاراجا کی تعریف کرتے ہوئے کہا کہ مہاراجا سپاہ نوازی اور جوہر شناسی  
میں راجا جسونت راؤ ہولکر کی طرح ہیں تو مہاراجا بہت خوش ہوئے۔ اس واقع کو خلاصہ

دربار کے سرکاری ریکارڈ سے کرنل کیرٹ اور جی۔ ایل۔ چوپڑا نے نقل کیا ہے۔

مہاراجا نے جسونت راؤ کی نصائح پر اس طرح عمل کیا

(۱) انگریزوں سے دوستی اور امن کا معاہدہ کیا۔ جسے معاہدہ ستلج کہا جاتا ہے۔ اس کی رو سے دریائے ستلج کا مغربی کنارہ مہاراجا اور انگریزوں کے درمیان سرحد قرار پایا۔ یہ معاہدہ مہاراجا کی وفات تک قائم رہا۔

(۲) مہاراجا نے راہور کے شاہی قلعہ میں دیوان عام کے دروازے پر اس جگہ اپنے لیے نشست گاہ یعنی ڈیوڑھی بنوائی جہاں مغل حکمران شہید اپنی سو ریاں باندھتے تھے۔

(۳) مہاراجا نے اپنی تمام سطنت میں سرکاری زبان فارسی قرار دی۔ فارسی کے تقریباً تمام اساتذہ مسلمان تھے، اس طرح تعلیم اور ثقافت پر فارسی زبان اور مسلمان تہذیب کی چھاپ لگ گئی جس نے علم و ادب اور معاشرتی رویوں پر گہرے اثرات مرتب کیے۔

انگریزوں کے ساتھ مہاراجا کا معاہدہ ستلج ۱۸۰۹ء میں طے پایا۔ اس معاہدے کی رو سے پنجاب کا وسیع و عریض علاقہ دو حصوں میں تقسیم ہو گیا۔ ستلج کے مغربی کنارے پر مہاراجا رنجیت سنگھ اور مشرقی کنارے پر انگریز حکومت کے حمایت یافتہ راجوں نے اپنی حکومتیں قائم کیں۔ چنانچہ ستلج کے مغربی کنارے کی علمی، ادبی و عوامی زبانیں فارسی کے زیر اثر اور مشرقی کنارے کی زبانیں فارسی سے دوری پر مبنی قرار پائیں۔

اردو زبان جو اس دور میں پورے برصغیر کی مشترک زبان یا لنگوائفریکا کی حیثیت اختیار کر رہی تھی اس صورت حال سے خاص طور پر متاثر ہوئی اور ستلج کے مغربی اور مشرقی کناروں میں نمایاں فرق کے ساتھ اردو پنپنے لگی۔ مغربی کنارے کی اردو میں یہاں کی مقامی زبانوں سمیت فارسی اور عربی کے اثرات نمایاں ہوئے۔ فارسی کے سیاسی اور

تہذیبی رہن ہونے کے حوالے سے اور عربی کے مسلمان سائڈ اور معصین کی فلاح طبع کے باعث۔ البتہ مشرقی کنارے کی ردو پر ہندی سنسکرت اور پراکرتوں کے اثرات مغربی جانب کے رد عمل کے طور پر۔ شاید اس سے بھی کہ مشرقی کنارے والے مہاراج رنجیت سنگھ کی حکومت کو جبر اور استحصال کی علامت سمجھتے تھے اور اس سے آزادی کو اپنے لیے خود مختاری اور استقلال کا درجہ دیتے تھے۔ فارسی زبان کی سیاست دربار اہل حق کے خلاف ہمہ تنی عہد سے خاصہ دور تک ایسی متعدد بغاوتیں اور رد عمل کی رویتیں سامنے آچکی تھیں۔ موجودہ رویہ شاید اسی کا تسلسل تھا۔ مغربی کنارے کے قدیم ردو ادب میں مثنوی مراد اکھین، نامہ مراد اور نگس نامہ وغیرہ جو مراد شاہ لاہوری کی تصانیف ہیں اس کی بہترین مثالیں ہیں۔ اور مشرقی کنارے کے قدیم ادب میں دو مثنویوں کو بطور مثال پیش کیا جاسکتا ہے۔ ان میں سے ایک غلام قادر شاہ بٹاوی کی رمز العشق اور دوسری فقیہ امد کی سرکنون ہے۔ رمز العشق ۳ ماہ ذی الحجہ ۱۱۵۱ھ مطابق ۲۶، اپریل ۱۷۳۹ء سے پہلے اور سرکنون ۱۲۰۲ھ مطابق ۱۷۹۰ء میں تصنیف ہوئی۔ دونوں مثنویوں میں تقریباً نصف صدی کا فاصلہ ہے۔ دونوں مثنویوں کے مشرقی کنارے پر انگریزوں کی حمایت یافتہ حکومتوں میں تصنیف ہوئیں۔ ہم اپنی سہولت کے لیے مشرقی کنارے کے علاقے کو مشرقی پنجاب اور مہاراج رنجیت سنگھ کے زیر حکومت علاقے کو مغربی پنجاب کہہ سکتے ہیں۔ مختصر یہ کہ رمز العشق اور سرکنون دونوں کا تعلق مشرقی پنجاب سے ہے جہاں کی اردو، عربی و فارسی کے بجا۔ مقامی اثرات میں ڈوبی ہوئی ہے۔ رمز العشق اور سرکنون اور اشتراک اور قربت کے کچھ اشارے میری مرتبہ کتاب "مثنوی رمز العشق، مطبوعہ مجلس ترقی و تہذیب" کے مقدمہ میں موجود ہیں۔ ان دونوں مثنویوں کی بحر ایک ہے اور موضوع ملتا جلتا یعنی صوفیانہ مقامات اور باطنی رموز و حقائق ہیں جس سے حافظ محمود شیرانی کو گمان گزرا تھا کہ سرکنون رمز العشق کی تقلید میں لکھی گئی۔ حالانکہ جہاں تک دونوں مثنویوں کی مشق بحر کا سواں ہے۔ یہ اس دور بلکہ اس



سے پہلے کے دور کے پنجاب کی اردو تصانیف کی مقبول بحر ہے۔ یہ بحر مودودی علامہ محی الدین میر پوری کی مثنوی گلزار فقر کی بھی ہے اور اس سے پہلے حضرت نوشہ گنج بخش سے منسوب مثنوی گنج الہ سرار کی بھی۔ جہاں تک مقامات تصوف اور روحانی تجربات کے بیان کا سوال ہے وہ تو بے شمار مثنویوں کا موضوع ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ سر مکنون کو رمز عشق کے تتبع یا تنقید میں نہیں بلکہ اس سے مشابہ مثنویوں میں شمار کیا جانا چاہیے۔ دوسری بات یہ ہے کہ مثنوی رمز عشق مقامی اثرات کی تحریک میں اس قدر تشدد اور سخت گیر نہیں جس قدر سر مکنون ہے۔

مثنوی سر مکنون جیسا کہ پہلے عرض کیا گیا ۱۲۰۳ھ جن ۹۰ءء کی تصنیف ہے۔ اس کے سبب پر ہندی زبان و ادب کی فضا غالب ہے۔ قلم اس کے کہ اس کی لسانی خصوصیات پر کچھ عرض کیا جائے اس کے مصنف اور معلومہ نسخوں کا تعارف ضروری ہے۔ حافظ محمود شیرانی نے فقیر اللہ کا تعارف نہ ہونے کے برعکس ہے۔ چند نکتے جن میں مقدمہ تحقیقی نقائص اور اشتباہات (۳)۔ اس صورت حال میں فقیر اللہ کے سوانحی مآخذ کے لیے صرف ایک ہی مآخذ قابل توجہ رہ جاتا ہے اور اہ ہے سید شریف احمد شافعی نوشاہی کی تصنیف شریف التواریخ جس کی جلد سوم کے حصہ پنجم میں فقیر اللہ کے بارے میں معلومات مہیا کی گئی ہیں۔ اہم نکات درج ذیل ہیں:

سپ کا آبائی وطن کلانور تھا جو ضلع گورداسپور میں آریہ بابائانک کے قریب ہے۔ سپ کی وادست اور نشوونما وہیں ہوئی۔ آپ وہاں کے مغل زادوں سے تھے۔ تعلیم خط و کتابت بھدکس پائی، فاضل تبحر ہوئے۔ عربی، فارسی، اردو، پنجابی، ہندی اور بھاشا وغیرہ زبانوں میں خاصی مہارت رکھتے تھے۔ آپ کی بیعت طریقت مرزا شاہ امانت نوشاہی برقدازی ساکن منجلاں ریاست جموں کشمیر سے

تھی۔ خلافت واجازت پائی۔

آپ کا اکلوتا بیٹا میاں محمد بخش نام تھا جو اولد فوت ہوا۔ آپ کا

مرزا طبر قصبہ کیریاں ضلع ہوشیار پور، مشرقی پنجاب میں ہے۔ (۴)

شرفت نوشاہی صاحب نے مثنوی سرکنون کے اہم قلمی نسخوں کی نشان دہی بھی

کی ہے جو انہوں نے وقتاً فوقتاً خود مدحظہ فرمائے تھے۔ ان کی تفصیل درج ذیل ہے

(۱) حاجی نور محمد قانون گوئے چشمر کے پاس بمقام جس پور متصل لدھیانہ خوش خط۔

(۲) سید محمد شریف بن سید محمد عالم برخورداری کے پاس بمقام ساہن پور شریف بخط نسخ۔

(۳) سید شریف احمد شرافت نوشاہی برخورداری کے کتب خانہ میں بمقام ساہن پور

شریف۔ بخط خود

(۴) سید وزیر محمد بن سید فضل عالم ہاشمی کے پاس، بمقام رنہل متصل ساہن پور شریف

ضلع گجرات۔

(۵) صاحبزادہ محمد امین بن میاں محمد فاضل چیماری کے پاس، بمقام نوشہرہ شریف ضلع

گجرات۔

(۶) حکیم پیر غلام قادر شاہ اثر برقدازی کے کتب خانہ میں بمقام بستی شیخ درویش

جالندھر۔

(۷) پیر نوازش علی چشتی صاحب برکی کے کتب خانہ میں، بمقام مسجد محراب دہلی، گڑھی

شاہو، لاہور۔

(۸) ذخیرہ مخطوطات شیرانی، پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور میں، مکتوبہ ۵ مانگہ سمت

۱۹۰۳ء بکری بخط مولوی کرم الہی ولد عبداللہ ساکن گوجرانوالہ۔

(۹) سائیں نواب علی کے پاس، بمقام رائے پور ضلع سیالکوٹ

(۱۰) پنجاب یونیورسٹی لائبریری میں، اس نسخے پر خطی سے اس کا نام مثنوی مرزا شاہ

امانت درج ہے۔

(۱۱) ایک نسخہ مطبوعہ جو طابع و ناشر نے غلطی سے میرا سید بھیکھ چشتی کی تصنیف قرار دے کر چھپوا دیا ہے۔ علاوہ ازیں بد خط بھی ہے۔ ان قلمی نسخوں میں سے شرف صاحب نے نسخہ اس کا ترقیم بھی اپنی کتاب میں شامل کیا ہے جو درج ذیل ہے:

قد فرغت من تحریر هذا نسخة متبرکة المسمی بہ سر مکنون من تصنیف زبدة  
الواصلین، قدوة العارفين خلاصة التوکلین، اسوة الحاشقین، هادی  
المصلین، نائب رسول رب العالمین، مقبول بل اللہ حضرت صاحب  
میاں فقیر اللہ شاہ ادام اللہ برکاتہ و اعانہ علی الطائین۔ یوم الجمعة  
تحریر بتاریخ نہم شہر شعبان المعظم ۱۲۵۷ ہجری پاسبانی طر داشت میاں  
گامے شاہ جمال پوری تحریر یافت۔

اس ترقیے کی عبارت کے آخری الفاظ سے سید شرافت علیہ الرحمۃ نے بجا طور پر یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ سر مکنون کا یہ نسخہ مصنف کی زندگی میں کتابت کیا گیا اور یہی اہم ماخذ ہے جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ فقیر اللہ شاہ ۲۵- ستمبر ۱۸۴۱ء تک زندہ تھے۔ شرف صاحب کو موضع خونی بھٹیوں متصل نکانہ صاحب سے فقیر اللہ شاہ کے مریدوں کا ایک شجرہ بھی مل تھا جس سے ثابت ہوتا ہے کہ وہ صاحب ارشاد اہل طریقت میں سے تھے۔

سر مکنون کے ان قلمی نسخوں کے علاوہ جن کا ذکر شرافت صاحب نے کیا ہے میرے ذاتی کتب خانے میں بھی بس مثنوی کا ایک قلمی نسخہ ہے۔ ناقص الآخر ہونے کے باعث اس نسخے کی تاریخ کتابت کا تعین نہیں کیا جاسکتا۔ یہ نسخہ نہایت خوشخط ہے اور اس کی کتابت مثنوی رمز العشق مصنفہ سید خدام قادر شاہ بناوی کے ساتھ ایک ہی جلد میں ہوئی ہے۔ گمان غائب ہے کہ بناوی سیدہ طریقت کے کسی راہزنند نے اپنے لیے نقل کیا ہے۔

اس مخطوطے کے علاوہ میرے پیش نظر اس وقت ذخیرہ شیرانی کے اس نسخے کی نقل بھی ہے جس کا ذکر حضرت شرافت و شاہی نے کیا ہے۔ یہ نقل زمانہ طالب علمی میں محبت گرامی ڈاکٹر سہیل احمد خاں صدر شعبہ اردو گورنمنٹ کالج یونیورسٹی لاہور نے میرے لیے تیار کی تھی۔ نسخہ شیرانی اور راقم بحروف کے مسموکہ مخطوطے میں ادائی نظام تقریباً ایک جیسا ہے۔ مثلاً:

ہائے معروف اور ہائے مجہول میں کوئی فرق نہیں، نون غنہ اور نون سہلم میں کوئی تفاوت نہیں۔ ہائے دو چشم اور ہائے ہوز میں کوئی تخصیص نہیں۔ ک اور گ، ہائے اور غیر ہائے حروف کی ادا ایک جیسی ہے۔ ابستہ میرا بے تاریخ مخطوطہ نسخہ شیرانی سے بعد کا معلوم ہوتا ہے کیونکہ اس کی کتابت کئی جگہ پر ترقی یافتہ اور جدید ہے۔

پنجاب میں اردو میں سرکنون کے جو اقتباس طبع ہوئے ہیں ان میں اور دیگر مخطوطات میں قرأت کے اختلاف موجود ہیں۔ یہ ایسے پنجاب میں اردو کے قدیم متون کے لیے مشترک ہے۔ پنجابی زبان پنجاب کی تہذیب و ثقافت سے ناواقفیت نے ایسی صورتیں اردو ادب کے تمام محققین کے ہاں پیدا کی ہیں۔

سرکنون کی لسان خصوصیات میں یہ نکتہ بنیادی حقیقت رکھتا ہے کہ اس میں فارسی زبان کی لسانی اور تہذیبی ثقافت سے کھل کر انحراف بنا۔ بغاوت کی گئی ہے۔ سرکنون کا وزن خالص پنجابی ہے اور اس میں عروض کی بجائے پنجل کو شاعری کی بنیاد قرار دیا گیا ہے۔ متن میں جگہ جگہ بالعموم اور عنوانات میں بالخصوص ہندی رو ہے درج کیے گئے ہیں۔ مقامات صوبہ سے متعلق اصطلاحات عربی میں بھی ہیں اور زیادہ تر ان کے ہندی مترادفات پائے گئے ہیں، مثلاً ورد کو جاپ، باطن کی بھستیر، اللہ کو ہر، دل کو ہر دا وغیرہ۔

یہاں یہ بات قابل توجہ ہے کہ رمز العشق اور سرکنون نے اردو کی جس لسانی انفرادیت اور روایت کا آغاز کیا تھا وہ مشرقی پنجاب میں کوئی واضح صورت اختیار نہیں کر سکی

اور نہ ہی کوئی تحریک بن پائی اور جونہی مہاراجا رنجیت سنگھ کی وفات کے بعد مشرقی اور مغربی پنجاب ایک ہوئے مغربی پنجاب کی فارسی آمیز لسانی رویت پورے ادبی افق پر چھ گئی۔ یہ اور بات ہے کہ سرکنون کی روایت پنجاب میں لکھے جانے والے اردو ادب کی تاریخ میں ہمیشہ یادگار رہے گی۔

سرکنون کا آغاز اس طرح ہوتا ہے

انند شا ترے گن گاواں	ہر دم تیرا نام دھیادواں
انند بھٹی ست گور میں پایا	اچھا جپ جس مجھے بتایا
اچھا جاپ چپاوے سوئے	جس کا ہر دا نزل ہوئے
ہو اللہ ہے اچھا جاپ	جپ میں کہن کوٹا پاپ
ہو انا جپ جس نے کہا	سو جن ہو اللہ ہو رہا
ہو جاپ میں پادے سکھ	بن ہو اور بھی ہے دکھ
شاہ امانت بھید بتایا	تو میں انند ناد بھجا
ہر کا نام جس ہر دے بے	انت مول اس کال نہ دے
میں بورا آپ کیا کہوں	دوسرا ہو تو دوسرا کہوں
اول آخر باطن ظاہر	حق سے نا ہیں کوئی باہر

اور اختتام ان اشعار پر ہے:

سرکنون کا جس نے جانا	اپنے آپ کوں اب پہچانا
فقیر اللہ کیا کہے بات	سرکنون ہے شاہ کی ذات
شاہ ہمارا شاہ ہمارا	کل عالم کا سر جن ہمارا
سرکنون کے سنہ کوں جان	یعنی عدد 'چراغ' پہچان
سرکنون کو کیا تمام	شاہ جیلانی کا لے کر نام





بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

<p>             هر دم سیرانام سپاوان              اچا چاب حسن محجی پایا              سونگ او تنگ آئی کار              حسن کایر و آفرین              جب سین کی کوتاہات              سو جن سوا لہ سورہا ملتا              اچا چاب سونگ اونگ           </p>	<p>             آنت سناری گن گان              آنت ری سنگوت بن پایا              کنت کنت انی کیا سپار              اچا چاب چاوی سو              سوا لہ ای اچا چاب              سوا ما حبسنی کیا              پایر سوا در پیر سنگ           </p>
--	--

<p> سوتنک سواو چک چان  سوانا حبیب سالک سنی  آب هرچی آب همی لون  هر هر زکی سی چو ن  سواجی پختی پاوی شکر  سواجی پی چوتی پید کا  شاه امانت پید تیا یا  جوت هر کاسی است اند  دین دین حسن نام تیا یا  سرکا نام حسن هر ده پی  هر من نگیب سرکی جن کپی  ماه مکت کو جو کو ماوی  اند سواو سکی کن کاو  مین بوزانا اسپا کون  سچمه لوجہ کر لینو باست </p>	<p> سوتی شعل کا سب سچا  دوست دارا لیک مونی  انا انا سو گولی یون  حسن بچونی مین سچون  مین هوادر سنی ای دو کسه  سادو باوی اسپا سر حد کا  تو مین اتخداون لیک بیا یا  هر دم با جی اتخداون  اووای کی حسن نام حیا یا  انت کمال اوس مل پی  مکت بر است اوس یاتی  سو جن آبی آب کساوی  هر دم احیا خا سچا و  دوسرا نو تو دوسرا کون  احد و تری اتخا کی دست </p>
--	---

اکبر حیدری کشمیری

اردو کا ایک قدیم رسالہ: (مرآة الہند، ۱۸۷۵ء)

Pandit Kishan Narayan's "Miraat-ul-Hind", was issued first in 1875 from Lukhnow. The essay is an introductory analytical discussion of the available issues of this antiquated Urdu magazine which is an important historical document and the prototype of Urdu literary magazines.



ہندوستان میں ہماری برادری کے کشمیری پنڈت ایک مہذب، شائستہ اور تعلیم یافتہ قوم ہے۔ تعلیم حاصل کرنا ان کا نصب العین رہا ہے۔ ان کے مزارع میں نرمی و اعتدال ہے جس شہر کو اپنا مسکن بناتے ہیں وہاں اپنی قدیمیت کے جوہر دکھاتے ہیں۔ پنجاب، دہلی، آگرہ اور لکھنؤ وغیرہ ہجرت کر کے یہیں کے ہو رہے اور اپنی تہذیب و شناخت کا لوہا منوایا۔ انہوں نے اردو نظم و نثر اور فنِ صحافت ہماری میں بھی پناہ دے دی۔ زبان و ادب کی جو گراں مایہ خدمات انجام دیں وہ سنہری حروف میں لکھنے کے قابل ہے۔ انہی پنڈتوں میں جناب کشن نرائن صاحب اردو کے مشہور نثر نگار پنڈت رتن ناتھ سرشار کے ہم عصر اور مربوط دوستوں میں اور اردو ادب کے دلدہ تھے۔ وہ "مرسلہ کشمیر" کے سیکرٹری تھے۔ لکھنؤ میں اس نام کی سوسائٹی کشمیری پنڈتوں نے قائم کی تھی۔ اس کے زیر اہتمام ایک خبر بھی ۱۸۷۲ء میں جاری ہوا تھا جس کا نام "مرسلہ کشمیر" تھا۔ اس کے ایڈیٹر اور منتظم

پنڈت شیونرائن تلخص بہار کشمیری تھے۔ بہار کے نقال (۸۷۴ء) کے بعد پنڈت بشن نرائن تلخص ابر نے مراسلہ کشمیر کا سنبھالا تھا۔ اس کا کوئی پرچہ ہاتھ نہیں لگا۔ البتہ ”کشمیر درپن“ کے ایک شمارے سے معلوم ہوا کہ مراسلہ کشمیر ایک سوشل اخبار تھا جو کشمیری پنڈتوں کی تعلیم، روزگار اور بہبودی کا خواہاں تھا اور اس میں زیادہ تر انہی موضوعات پر تحریریں چھپتی تھیں۔

ستمبر ۱۸۷۵ء میں پنڈت کشن نرائن نے ایک ماہنامہ اردو رسالہ ”مراۃ الہند“ کے نام سے مجلہ رانی کشرہ لکھنؤ سے جاری کیا۔ اس کا حوالہ میری نظر سے کہیں نہیں گزر۔ خوش قسمتی سے مجھے اس کے ۳۶ مکمل شمارے (۵ ستمبر ۱۸۷۵ء سے ۱۵ ستمبر ۱۸۷۸ء تک) ایک ضخیم جلد میں دستیاب ہوئے۔ یہ غالباً شمالی ہند کا پہلا ادبی رسالہ ہے۔ اس میں کچھ ہم خبریں اور سماجی مضامین بھی چھپتے تھے۔ زیادہ تر مضامین موجد فن ناول نگاری پنڈت رتن ناتھ سرشار کے ہوتے تھے۔ طرز تحریر سے معلوم ہوتا ہے کہ بعض اوقات سرشار اس کے ایڈیٹوریل بھی لکھتے تھے۔ سرشار اس زمانے میں لکھنؤ پورہ بارہ بنکی میں استاد کے فرائض انجام دیتے تھے۔ یہ مضامین نادر الوجود ہیں اور فسانہ آزاد کی تصنیف ۱۸۷۸ء سے پہلے لکھے گئے ہیں۔ اس لیے ان کی بہت زیادہ اہمیت ہے۔

مراۃ الہند کی تقطیع ۱۷x۲۷ سم ہے۔ ضخامت ۲۸ سے ۳۴ صفحات پر مشتمل ہے۔ بہت ہی عمدہ اور دبیز کاغذ میں چھپتا تھا۔ کتابت اور طباعت بھی بڑے اہتمام سے ہوتی تھی۔ سرورق جیسا کہ عکس سے معلوم ہو رہا ہے بہت ہی صاف ستھرا اور دیدہ زیب کئی رنگوں میں چھپتا تھا۔ اس پر درج ذیل عبارت ہوتی تھی۔

”یہ رسالہ مجریہ متمان مراسلہ کشمیر مسمی مراۃ الہند مطبع بہار کشمیر لکھنؤ

میں باہتمام پنڈت کشن نرائن غیر مطبع چھپ کر شائع ہو۔“

مراۃ الہند کی ایک اہم خوبی یہ ہے کہ اس کے مختلف شماروں میں کچھ ایسے تاریخی واقعات،



مشاعروں، مجلسوں اور تہذیبی جلسوں کے ملتے ہیں جن کے حوالے کسی اور کتب میں نہیں ملتے ہیں۔ ایڈیٹر صاحب کی زبان مستند، شیریں اور نثر مسجع میں ۱۱ جواب ہے۔ طرز اسلوب ایسا شگفتہ اور شاندار ہے کہ رجب علی بیگ سرور کی تصویر آنکھوں میں پھر جاتی ہے۔ بعض نظمیں فارسی میں بھی چھپتی تھیں۔ سال اجراء کا تاریخی قطعہ درج ذیل ہے

با صفا پاکیزہ اخبار نوی شدہ جلوہ گر      سز فروغش یافتہ نام گزیر مراۃ الہند  
بسکہ تردد حال ہر اقیم از روشن سزد      گفتمش مراۃ عام نے ہمیں مراۃ الہند  
صنع صانع بند و پست بنماید مخلوق      بر فلک مہر درخشاں بر زمیں مراۃ الہند  
چشم آب از مصرع تاریخ دہ اسے دیدہ ور  
یک جہانے را تماشا کن بہ این مراۃ الہند  
۵      ۷      ۸      ۱۱

پنڈت تر بھون ناتھ سپرو تخلص ہجر نے بھی ”مراۃ الہند“ کے سال اجراء پر ایک ذریعہ ”قصیدہ بہاریہ در صفت مراۃ الہند“ ۳۵ شعر کا لکھا۔ آخری شعر یہ ہیں۔

یافت رنگ و بوئے اجرا یک گل اخبار تو      نام آں مراۃ ہند آئینہ ہندوستان  
مدعیش از فروغ علم و دانش چونکہ بود      کرد رد آں آئینہ با بجز سوئے آسمان  
اللہ اللہ ایں چہ آئینہ است من در حیرتم      ہست سر تا سر صف چوں حوض کوثر بے گمان  
ہجر گفتا سال او باروئے زیباے بہار  
۷

ایں چمن بے خوف ماند دائم از فصل خزاں  
۸      ۶      ۸      ۱۱  
۷      ۷

مراۃ الہند مورخہ ۱۵ فروری ۱۸۷۶ء کی ابتدا میں اختار کی غرض و غایت کے بارے میں درج ہے۔

”یہ رسالہ ماہوار ہر مہینے کی پندرہ تاریخ کو چھپ کر شائع ہوتا ہے۔ قیمت اس کی پیشگی مع

مخصوص ڈاک ۱۶ ہے اور بعد ازاں ہیں۔ غرض اس رسالے کی یہ ہے کہ ہندوستان کی ہر طرح ترقی ہو اور ہمارے خیالات سرکار تک پہنچ سکیں۔ اس میں تجارت و کیفیت پیشہ دوران و تاریخ و کیفیت معاش و عقائد ہندو کمپنی جسہ ہائے مفید و تہذیب، اخلاق و کیفیت ممالک غیر و مضامین مضحکہ خیز افواہ و رسم و رواج و عادات و مسکرات درج ہوا کریں گے۔“ قواعد و ضوابط یہ تھے۔

۱۔ کوئی مضمون جس میں کوئی لفظ یا عبارت یا فقرہ خلاف تہذیب درج ہوگا۔ وہ غلط اور عبارت اور فقرہ قابل تحریر تصور نہ ہوگا۔

۲۔ کوئی مضمون یا عبارت یا فقرہ جو طنز آمیز اور نفسانیت کی راہ سے لکھا جاوے گا یا باعث اشتعال طبع کسی فرقہ یا شخص کے ہو قابل تحریر تصور نہ ہوگا۔

۳۔ کوئی مضمون یا عبارت یا فقرہ جو باعث حقارت کسی قوم یا فرقہ یا شخص کے ہوگا یا باعث قویں یا رنج دہی رواج و رسم یا مذہب کسی قوم کے ہوگا وہ قابل تحریر نہ ہوگا۔

۴۔ کوئی عبارت یا فقرہ یا مضمون جو باعث پردہ دری نسواں یا خلاف اصول شرم و حیا کے ہوگا وہ قابل تحریر نہ ہوگا۔

۵۔ کوئی عبارت یا مضمون یا فقرہ یا لفظ فساد انگیز یا کوئی رائے جو مصلحت عام کے خلاف یا خلاف رسوم اطاعت و خیر خواہی و فاداری حاکم وقت کے ہوگا وہ قابل تحریر تصور نہ ہوگا۔ مضامین جو واسطے اندراج رسالہ ہذا کے ہوں قبل از ۲۵ تاریخ ہر مہینے کے آجایا کریں۔

مراقۃ الہند کی اشاعت کی اہمیت اس بات سے معصوم ہو سکتی ہے کہ اس کے خریداروں میں نواب محسن الدولہ، نواب مرزا سیماں قدر، داروغہ میر، جد علی صاحب اور نواب سید مہدی علی خان بہادر شامل تھے۔ یہ اور دوسرے ناموں کی فہرست ۵ فروری ۱۸۷۶ء کے شمارے میں شائع ہوئی تھی۔ اس سے قبل نواب ممتاز الدولہ بہادر متولی حسین آباد خریدار

ہوئے تھے۔

جیسا کہ اوپر بیان ہوا ہے کہ مراۃ البند کے پرچے نادر اوجود میں۔ س یہ ذیل میں چند اہم شماروں کے اقتباسات من و عن درج کیے جاتے ہیں۔

۱۔ پہلا شمارہ ۱۵ ستمبر ۱۸۷۵ء:

اس میں دو اہم مضامین ہیں۔ ایک تاریخ اودھ سے متعلق ہے۔ اس میں شہزادہ برجیس قدر نسبت نواب ممتاز الدولہ بہادر کی بیٹی وغیرہ کے بارے میں ہے۔ دوسرا مضمون سرشار کا بعنوان ”قومی یک جہتی“ ہے۔ سرشار کے نام کے ساتھ ”ماسٹر لکھیم پور کھیہ ی“ درج ہے۔ پہلا مضمون بطور ایڈیٹوریل کے اس طرح ہے:

”۱۷-۱۸ برس کا زمانہ ہو کہ برجیس قدر فرزند واجد علی شاہ نے فوج باغیوں اس ملک میں فراہم پا کر اپنے تئیں شاہ ملک وادھ گردانا اور سلطنت انگلشیہ کو ملک ہند سے ہلنا چاہا۔ اس ایام پر فتنہ و فساد میں اس بانوئے نیک خو سے پیغام شادی پیش کیا۔ لیکن قبل اس کے یہ نسبت تکمیل پاوے نہ وہ سلطنت تھی نہ وہ سپاہ۔ برجیس قدر نے ملک نیپال میں پناہ لی اور بانوئے خوش قسمت الفت ناگہانی سے محفوظ رہی۔

فرزند نواب مصطفیٰ علی حیدر جو اس بانوئے نیک خو سے بافضل منسوب ہوا گومشل برجیس قدر مشہور عالم نہیں، لیکن حالات اس کے پدر بزرگوار کے، یسے ہیں جسہیں انسان غور کرنے سے مقام عبرت میں پڑتا ہے۔ مصطفیٰ علی حیدر فرزند کبر امجد علی شاہ بادشاہ اودھ کا تھا اور از روئے قاعدہ گدی نشینی بعد وفات پدر بزرگوار کے

مستحق ریاست واجد علی شاہ نے ہی برادر کائن کو ریاست سے محروم کیا۔ اور کاش بعد اس فعل ناحق کے اس ریاست کو اپنے قبضے میں رکھتا وہ بھی نہ ہو۔ پانچ سات برس خوب ماں و متاع برباد کر کے ملک سے دست بردار ہوا۔ بھائی کو تازمان سلطنت قید میں رکھا تاکہ وہ رہائی پا کر کوئی بنیاد قائم نہ کرے۔ کہتے ہیں کہ مصطفیٰ علی حیدر نے اس رنج میں ساہا سال کلاہ سر پر نہ رکھی۔ کیونکہ جب گردش زمانہ نے تاج خسروانی سے محروم کیا۔ پھر سر برہنہ رہنا اچھا ہے، بقول شاعر

یا مجھے افسر شاہانہ بنایا ہوتا

یا میرا تاج گدایانہ بنایا ہوتا

اس بانوئے نیک خو کی جائد ذاتی بہت کچھ ہے۔ سوائے نقد و جنس کے قریب تین ہزار ماہواری سرکار انگلشیہ سے، اس کو ملتا ہے۔ تین ہزار روپیہ ماہوار کہ قریب چھتیس ہزار روپیہ سالانہ کے ہوتا ہے۔ ایک عورت کا مشاہرہ گو گوگ سن کر تعجب کریں گے۔ یہ مشاہرہ کس طرح ہو، کہاں سے آیا۔ کیونکہ ملا۔ لیکن یہ جزو دلی اس دوست بے شمار کا ہے جو شاہان وادھ نے اپنی اولادوں اور لوحقوں میں تقسیم کی۔“

یہ دوست عظیم جو شاہان اودھ کو ملی اس کی آمد و رفت میں ترقی و تنزل عظمت انبوی کا رنگ عجب کیفیت کے ساتھ مختلف اوقات میں نظر آتا ہے۔

”اول وہ زمانہ کہ جب سعادت خاص صوبہ دار وادھ ہوا اور بعد اس کے اولد اس کی یعنی صفدر جنگ، شیخ الدولہ، آصف الدولہ،

سعادت علی خان ہر طرف سے زر کو گھیسٹ کر خزانہ ملک اودھ کو پر کرتے رہے اور صرف کیا عمدہ کاموں میں۔ پھر وہ زمانہ جب کہ قسم علی صوبہ دار بنگال نے ۲۳ اکتوبر ۱۷۶۴ء کو بمقام بکسہ فوج انگلیشیہ سے شکست پائی اور شجاع لدولہ صوبہ دار اودھ نے موقعہ پا کر کل مال و متاع اس کا قبضہ میں کیا۔ روایت ہے کہ لاکھوں ہیکہ کروڑوں روپیہ کا جواہرات اس وقت سے ملک اودھ میں آیا۔ قیمت اس کی تخمینہ بشری سے باہر۔ کئی لاکھ روپے کا بوجہ ساتھ ہار واجد علی شاہ کے لندن کو روانہ ہوا کہ شاید مکہ معظمہ ان جوہرات سے عوض ملک اودھ پھر واپس دیویں۔ لیکن لندن تو دور تھا۔ راستہ میں سے صندوق غائب ہو گیا۔ کئی لاکھ روپے کا واجد علی شاہ سے بیٹا برٹن میں فروخت کر کے چھوٹا کلکتہ بسایا۔ جس ملک میں اس قدر جواہرات کی کثرت اس ملک کی اگر اہل فرانس یہ روایت کریں کہ ہندوستان میں سونے کے درخت ہیں جواہرات پھٹتے ہیں تو کیا عجب۔ اگر شاہ روس اپنے فرزند ارجمند کو وصیت کر جائے کہ بیٹا ہندوستان کو ضرور لینا تو کیا تعجب!

بعد اس زمانہ زرد گوہر کے آمد اس زمانے کی دیکھئے جبکہ یہ دولت عظیم خزانہ اودھ سے چنے لگی۔ غازی الدین حیدر، نصیر الدین حیدر، محمد علی شاہ نے ۴ کروڑ روپیہ ملک سے علیحدہ کر کے عوض اس کے بڑے بڑے مشاہرے اپنے فرزندوں اور رفیقوں کے واسطے قائم کیے۔

اے رئیسان و امیران ہند! آپ اس دولت پر ناز نہ



کھجئے۔ اگر آپ لوگوں کے پاس کروڑ ہا روپیہ ہے تو محبت شیریں میں  
 مثل شاہن اودھ کے اپنی اولاد کو حوالہ نہ کیجئے۔ اپنی رعایا اور اپنے  
 ملک کو اد سے زیادہ عزیز سمجھئے تاکہ آپ کی دولت کو بقاء ہو اور آپ  
 کی اولاد کو نشوونما۔“

## ۲۔ جلد ۱۔ مطبوعہ ۱۵ نومبر ۱۸۷۵ء:

س شمارے میں (ص ۲۳ تا ص ۲۶) سرشار کا قلمی ذکر مضمون ”لکھنؤ اور دہلی کی  
 زبان کا جھڑا“ ہے۔ صفحہ ۱ میں دو کتابوں کے اشتہار س طرح ہیں  
 ”ایک نسخہ نایاب رباعیات عمر (صل۔ امر) خیم کا مہتمم بہار کشمیر  
 کے ہاتھ آیا ہے۔ یہ کتاب اس مطبع میں نہایت خوشخط چھپنا شروع  
 ہوئی ہے۔ جن صاحب کو خریدنا اس کتاب کا منظور ہوا۔ قیمت پیشگی  
 ۱۵ مع محصور ڈاک مہتمم مطبع کے پاس ارسال فرمادیں اور ایک  
 دوسری کتاب عمدہ مسک بہ جغرافیہ کشمیر خوشخط کاغذ سفید پر بہ صحت تمام  
 چھپی تیار ہے۔ قیمت اس شرح ذیل مقرر ہے۔ جن صاحب کو گھر  
 بیٹھے کشمیر جنت نظیر کی سیر منظور ہو بار سال قیمت و محصول ڈاک  
 طلب فرمادیں۔“

صفحہ ۲۲، ”مراسلات“ (مرآۃ الہند)

”حضرت“ یہ اخبار میمنت آثار ہے۔ مرآۃ الہند مشہور دیار و  
 امصار ہے۔ اس کا نیا رنگ اور نیا قرینہ ہے۔ دیکھنے کو اخبار، مگر حسن و  
 قبح کے لیے آئینہ ہے۔ اللہ اللہ کیا قدرت خالق ارض و سما ہے کہ  
 فرش زیں سطر آب پر بچھا ہے اور خیمہ آسمان چو بہ معلق ہے۔ وں

اس واہب عطیات نے انسان ضعیف البیان کے دغ میں خیانت پیدا کیے۔ مختلف قسم کے توہمت ہویدا کیے۔ من بعد قوت ناطقہ عنایت فرمائی۔ جس کے سبب سے اس نے حیوان مطلق پر فضیلت پائی۔ بعد ازاں رفتہ رفتہ درستی زبان میں کوشش ہونے لگی۔ پھر ہر شخص اپنے خیالات کہ بذریعہ تحریرات ظاہر کرے لگا۔ دور افتہ عزیزوں اور دوستوں کو اپنے حاس سے من و عن ماہ کرنے لگا۔ جب اس طرح کے رسل و رسائل سے جانہین کو فائدہ باہمی حاصل ہو تب ان کا جی رفاہ خلائق کی طرف مائل ہوا۔ پرچہ اخبار طبع ہونے لگے۔ یہ اخبار بغرض تکمیل اصول تہذیب و سیاست مدن جاری ہوا ہے۔ جو کچھ اس کی تعریف کی جائے اس سے یہ سوا ہے۔ آزادانہ تحریر ہے۔ عالمانہ تقریر ہے۔ ہمدردی کی بد پالی جاتی ہے۔ نیک نیتی کی خو پائی جاتی ہے۔ ترقی عموم میں سرری نمودار ہے۔ تالیف قلوب کے لیے نسخہ مجرب تیار ہے۔ ناظرین باتسمین کو بشارت ہو۔ یہ اخبار نگار خانہ چیس کا ہم پہو ہے۔ مینہ سندری کے زانو بزانو ہے جام جہاں نما کہیے تو بج ہے، جام جہتید سے کہیں رتبہ سوا ہے۔“

صفحہ ۲۶-۲۷، ”چیدہ اخبارات“

”بتاریخ ۴ نومبر ۱۸۷۵ء قیصر باغ کی بارہ وری میں ایک کمیٹی

اس غرض سے ہوئی تھی کہ جو جھگڑے ہندو اور مسلمانوں میں، جس شہر میں واقع ہوتے ہیں وہ عدالت میں پیش نہ ہوں۔ بلکہ ایک جلسہ ایسا قرار پاوے کہ جس میں معزز ہندو اور مسلمان شریک ہوں اور

ن جسے میں یہ سب جھڑے طے ہو جایا کریں۔ چنانچہ بکھور  
 صاحب چیف کمشنر بہادر ایک درخواست اس مضمون کی گئی ہے۔  
 راجہ محمد امیر حسن خان بہادر راجہ محمود آباد اس جسے کے میر مجلس اور  
 مراعب اس بیک تعقدہ دار سابق اسٹر اسٹنٹ کمشنر حال پشدار  
 سکرٹری قرار پائے ہیں۔ دیگر روسائے شہر بھی ہندو اور مسلمان  
 شریک کیے جاویں گے۔ خدا ہمارے رئیسوں کو اپنے فائدہ عام میں  
 شریک ہونے کی ہمت عطا کرے۔“

ایضاً۔ ”۱۱ نومبر ۱۸۷۵ء ص ۱ کی شب کو میر نواب صاحب مونس برادر  
 میر انیس صاحب مرحوم شاعر نامی نے افقت بے رخصہ درد جگر ہٹا ہو کر  
 انتقال فرمایا۔“

۱۲۔ ”۹ نومبر کو مہاراجہ کشمیر یہاں تشریف لادیں گے اور یہاں  
 سے اسٹار آف انڈیا کے جسے میں شریک ہونے کو کلتہ تشریف لے  
 جاویں گے۔“

### ۳۔ جلد ۱ نمبر ۳، مطبوعہ ۱۵ دسمبر ۱۸۷۵ء

اس میں دو مضامین سرشار سے ہیں۔ ”شہاب ثاقب“ (ص ۲۰ تا ۲۳) اور  
 ”ززل“ (۲۳-۲۷)

### ۴۔ جلد دوم نمبر ۴-۱۵ جنوری ۱۸۷۶ء

اس شمارے میں سرشار کا ایک مضمون ”ہوا کا بیان“ درج ہے۔

۵۔ جلد دوم نمبر ۵۔ مورخہ ۱۵ فروری ۱۸۷۶ء۔

صفحہ ۱۲-۱۳ میں ایک عمدہ مضمون "قدیم اور جدید شاعری" کا ہر شمار کا ہے۔ ایک اور مضمون سرشار کا (۲۲ تا ۲۵) بقیہ "ہوا کایاں" ہے۔ ص ۹۰۔ ۱ میں ایڈیٹر صاحب لکھتے ہیں:

"لکھنو ۸ فروری ۱۸۷۶ء خد جانے کہاں کا سناٹا لکھنو پر چھ گیا ہے کہ کوئی آواز بھی نہیں نکالتا۔ نہ وہ ٹیپ نہ وہ قہقہے نہ وہ چرنے کے ریل پر آج حضور شہزادہ صاحب بہادر تشریف میں گئے۔ نہ قیصر باغ کی تیاریاں۔ نہ کمیٹیوں کی رسوم، نہ عقیدوں کے ہجوم، نہ رئیسوں کی آمد نہ امیروں کے جلوس، یہ سب باتیں ہر کل تک ایک دن میں ہزار بار دہرائی جاتی تھیں۔ آج وہ ساپ کہ ذکر ان کا کہیں سنائی نہیں دیتا۔ سنا ہے کہ مادہ فحش کا شہر پرانے کہ کوئی عضو جنبش ہی نہیں کرتا۔ اس فکر میں تھا کہ، مگر یہ نہ سکوت کہاں تک طاری رہے گا۔ کیا ل وحشی اس میں نہا کرے گا کہ ایک بارگی سڑک پر آواز کسی امیر کی سواری کا نہ ٹپ ٹپنی۔ اشتیاق سے چھت پر جا کھڑا ہوا دیکھتا کیا ہوں کہ چاروں طرف سے جوڑی پر کوئی رئیس باکر وفر جا رہا ہے۔ یہ کون ریش ہے۔ ۲۔ ایک دوسرے سے پوچھنے لگے۔ رئیس کا تھوڑی دور جانا تھا کہ صد چاروں طرف سے بلند ہوئی کہ مہاراجہ بیکانیہ تہر لکھنو میں سیر کو آئے ہیں۔

میں سوچنے لگا کہ لکھنو کی یہ کو آئے ہیں۔ لکھنو میں اب کیا ہے جس کی سیر کریں گے۔ کہاں وہ قیصر باغ کے سامان، کہاں وہ حسین آباد کے جلوس، کہاں وہ چوک کے ہجوم، قدم قدم پر سڑکوں

چھپھانا۔ کوٹھوں پر ماہ پیکروں کا اترنا۔ یہ سب باتیں کہاں ہیں جن کی کوئی سیر کرے اور یہ سڑک جس پر یہ گھوڑے کھٹ جا رہے ہیں کہ قدر مکانوں سے بسی ہوئی تھی۔ کیا کیا عمر تیں تھیں۔ کیا کیا دکانیں۔ کس وقت سے یہ لوگ اس راہ میں چلتے تھے کیسے ادب سے قدم دھرتے تھے۔ اس انقلاب میں منڈا رہا تھا کہ لوگوں نے آمد محرم کا ذکر شروع کر دیا۔ محرم کی آمد نے زخم کہنہ کو تازہ کیا۔ کہاں وہ زیارتیں، کہاں وہ تعز یہ داریاں، رات رات بھر زیارتوں کے لیے پھرنا ہر ہر امام باڑے میں لکھوں روپے کا سامان، کہیں سوز، کہیں مرثیہ خوانی، کہیں ماتم، کہیں مومنوں کو روز و شب رو رو کر بسر کرنا۔ کہیں میرا فیس کہیں مرزا دہیر کا پڑھنا۔ افسوس کہ یہ دونوں چراغ ہندوستان کے دفعتاً یکے بعد دیگرے گل ہو گئے۔ کیا بد کی طبیعت ان دونوں صاحبوں نے پائی تھی کہ جس مجلس میں پڑھتے تھے ہزاروں آدمیوں کی زبان سے سوائے وہ وا کے اور کچھ سنائی نہ دیتا تھا۔ حقیقت میں زبان اردو کو یہ لوگ تو بچا دے گئے۔ تراکیب الفاظ، روز مرہ، بلندی فکر، کس کس بات کی تعریف کی جاوے۔ گر کاش کہ کچھ دن یہ دونوں عالم زبردست نثر کی طرف بھی توجہ فرماتے تو اردو زبان کی خرابیاں جو نثر میں ہیں رفع ہو جاتیں۔

ہندوستان میں شاعری کا شوق اس قدر کثرت سے ہے کہ بے چاری، اردو کی نثر درست ہی نہیں ہونے پائی۔ کوئی اس طرف توجہ ہی نہیں کرتا اور فی زمانہ اردو اخبار نویسوں نے تو رہی سہی اور بھی اس کی مٹی خراب کر دی۔ ٹوٹی پھوٹی اردو جو کچھ کہ اڈیٹر صاحب





وہی میں جھٹ کرتی لیکن ہماری دانست میں ہر کار انگلیشیہ نے اس کے اعتبار پر یہ معاملہ چھوڑ دیا کہ جب اس شخص نے ہم سے مراتب دوستی کے برتاؤ میں کہیں دریغ نہ کیا تو اس دونوں کے واپس لینے میں خواہ مخواہ بات بڑھے یا اس کی زمانے میں توہین ہو تو کیا ضرورت ہے۔ کیونکہ جو مطلب اصلی ان دونوں غورتوں کو ملک ہند میں زیرِ حراست رکھنے سے تھا تو وہاں بھی رہنے سے حاصل تھا۔“

#### ۸۔ جلد دوم نمبر ۸ مورخہ ۱۵ مئی ۱۸۷۶ء

صفحہ ۲۔ ایڈیٹوریل۔ گورنمنٹ اخبار نویس کہتا ہے۔  
 ”آج کیا ہے کہ کشمیر چھین لو۔ کیوں بھائی، اس واسطے کشمیر نے کیا کیا۔ ہندوستان بھر میں کشمیر کی آب و سورت و انگریزی مزاج کے موافق، وہاں انگریز بہت سانی سے آباد ہو سکتے ہیں۔ ہر وقت ضرورت سرکار کے کام آسکتے ہیں۔ یہ ڈاکٹر۔ در کشمیری پنڈت جو باغ رضوان کا مزا اڑاتے ہیں کس مصرف سے ہیں۔ در حقیقت یہ بڑی غلطی ہوئی کہ ایسا ملک ہندوستانیوں کو دے دیا۔ مہاراج کو عطا کیا ہے۔ سوا لاکھ روپیہ انہوں نے دیا ہے اپنا لے لیں۔“  
 ”اخبار نویس نے چھاپ دیا کہ مہاراجہ کشمیر نے کئی خون کر ڈالے۔ لیجیے یہ تازہ گل کھلایا اور دیوانہ کرپا رام بھی شریک تھے۔ لیکن شکر ہے کہ تحفہ کشمیر نے اپنے دین ملک کی حفاظت خوب لیاقت سے کی۔“

صفحہ ۱۱ ”ضرورت تہمت مجھوں پہ گل چڑھاؤں گا“

جواب کی خیر سے فصل بہار میں گزری“

”ایک تو کشمیر کی پنڈتوں سے خدایوں ہی ناراض ہے کہ ان کی جز ہی قائم نہیں ہونے پاتی جس کو دیکھو وہاں رونی کے چہرے میں پڑا ہے۔ دولت و عظمت ان کی تقدیر میں نہیں اور دوسرے حضرت ہیضہ رہا سہا ملک کو صاف کئے دیتے ہیں۔ درحقیقت خداوند تعالیٰ کے کارخانے ایسے پیچ در پیچ اور بعید الفہم ہیں کہ عقل وہاں کام نہیں کرتی ہے۔ معلوم ہوا کہ کشمیر میں اس کا عروج ہے۔ تعجب ہے کہ کشمیر کی آب و ہوا کی لطافت اس درجے کی ہو کہ کتابوں میں مشہور ہے کہ وہاں ان حضرات کا گزر رکھیں ہوا۔ شاید کہ خدا طت شہر باعث اس آفت ناگہانی کی ہو۔ ہمیں امید ہے کہ جس طرح منتظمان ریاست کشمیر اس کی تیج کنی میں کوشش فرماویں۔ ابق ابق طبیب ورحیم اس کے علاج کے واسطے متعین ہوں۔“

صفحہ ۱۷ ”قوس قزح“ از رتن ناتھ دسرشار، مسٹر ہاں اسکول بارہ بنگاں

۹۔ جد دوم نمبر ۹ بابت ۱۵ جون ۱۸۷۶ء

اس شمارے میں بھی اچھے ورمعلومات افزا مضامین ہیں۔ چند مضامین یہ ہیں  
۱۔ کہسار ۲۔ غذا ۳۔ لکھنؤ ۱۶ مئی ۱۸۷۶ء ۴۔ تجارت ۵۔ تعلیم نساء ۶۔  
بیان ایفائے عہد ۷۔ لندن کا خط مورخہ ۱۴ مئی ۱۸۷۶ء ۸۔ محنت و سید دولت و کہانت  
ماہ نگشت

مضامین کی ابتدا سے پہلے میرافیس کی رہائی ہے  
دریا دیکھوں کہ کوہ و صحرا دیکھوں  
یا معدن و دشت کا تماشا دیکھوں

ہر سو تیری قدرت کے ہیں لاکھوں جلوے  
حیراں ہوں کہ دو آنکھوں سے کیا یہ دیکھوں

۱۰۔ جلد دوم نمبر ۱۰ بابت ۱۵ جولائی ۱۸۷۶ء

اس میں ۹ مضامین ہیں۔ ان میں تیسرا مضمون ”لکھنؤ کی کبوتر بازی“ ہے۔ یہ نہ شر کا لکھ ہو ہے۔ موصوف نے ابتدائی حملوں میں اشارہ کیا ہے کہ ”پنہ اشن“ ودف سے زمانہ چند سال کا ہو ورمہ وگوں سے ملاقات ہوئی۔ خصوصاً ضلع کبیر کی لکھنؤ پر اور ضلع بیلہا پر تاپ گڑھ میں۔“

مضمون اسلمی ہے و کبوتر بازی کے تفصیلات بیان کیے گئے ہیں۔ اس شخص میں لکھنؤ کے وگ اب بھی رقرار ہیں۔ مضمون بہت طویل ہے۔ اس لیے لطف زبان کے باعث آخری پیرا گراف درج کیا جاتا ہے۔

”غرض اس تقریر سے یہ ہے کہ خداوند عالم ہم کو ایسی توفیق دے کہ ہم ایسے بیہودہ اشغال سے محفوظ رہیں و اس پنی تم بھتی کو چھوڑ کر الوالعزمی مثل دیگر اقوام مہذب کے اختیار کریں اور یہ جو کتب کا ٹیکا ہماری پیشانی میں لگا ہے اس کے منانے کی فکر کریں۔ پھر ہمدستان اپنی ہیئت اصل پر آجے ورمہ و دیگر ملکوں کے نہ شرمائے۔ افسوس کہ آفتاب سر پر آیا ورمہ ورمہ ورمہ ورمہ ورمہ ہی نہیں ہوئی۔ ہم کس خواب خرگوش میں پڑے ہیں۔ ذرا پنہ غفلت کو کان سے باہر کریں اور آنکھیں کھول کر پچشم ہوش مدد دیا کو دیکھیں کہ ہماری غفلت اور بھل انگاری اور پست بھتی نے کس قدر پائے سے ہم کو مرادنا اور تاجی بیہ باری اور بوتر بازی اور مدک اور

چاندو بازی میں ہم مصروف رہیں گے اور کب تک فیوں کی پینٹ  
میں جھوٹے کھا کھا دستاں سنا کریں گے۔ فرض کیا کہ ہمارے تو  
برے خواہ بھیسے حالوں گزر گئی۔ اب ہم اپنی اور دے کے حال پر رحم  
کریں اور ان کی عمر عزیز برباد نہ کر جائیں۔“

۱۱۔ جلد دوم نمبر ۱۱ بابت مورخہ ۱۵ اگست ۱۸۷۶ء

صفحہ ۱۰-۱۳ ”مراسلات“

”لکھنؤ۔ ۹ اگست ۱۸۷۶ء، ۱۸۵۵ء، خواہ ۱۸۵۴ء میں جس کو میں  
برس کا عرصہ ہوا آپ نے شاہ اودھ کی عظمت سے شہر میں دیکھی ہوئی  
کہ کیا کیا تیاریاں قیصر باغ میں تھیں۔ کیا کیا حسیناں بیری ہو رہی تھیں۔  
طرف باغ کے کمروں میں منڈلاتی تھیں۔ بادشاہ کا دل بہاتی تھیں۔  
دوست کی ترنگ، غفلت کی امنگ کیسی چھانی تھی کہ اس عید اور رات  
شب برات تھی۔ کوئی کہتا تھا کہ ہمارا بادشاہ بالکل ٹھیا ہے۔ شب  
رنگ رنگیلا ہے۔ کوئی کہتا تھا کہ ہمارا بھول بھالا بادشاہ سارا اودھ اس پر  
شر ہے۔ موا انگریز، خدا کی اس پر سنو، نہ عقل نہ تہ، غور کی اتباع  
اس سے آگے کیا دم مار سکتا۔ اگر آنکھ اس پر ٹھوسے تو کونوں سے  
کھا جاویں۔ یہ کس کو خبر تھی کہ اس بادشاہ سے فرزند دلہند کو بیس برس  
کے بعد اس شہر میں آنا نصیب ہوگا اور عقدہ داروں سے سواری جلوس  
مانگنا پڑے گا۔ سو یہ سب عظمت کا زیور اس مہینے میں آنکھوں کے  
تلے پھر گیا۔ مرزا خوش بخت بہادر فرزند وجد علی شاہ کلکتہ سے ہفتہ  
دو ہفتہ کے واسطے لکھنؤ میں آئے۔ کچھ دن رو کر پھر کلکتہ واپس گئے۔“



### ۱۲۔ جلد دوم نمبر ۱۲۔ مورخہ ۱۵ ستمبر ۱۸۷۶ء

صفحہ ۳ میں ”سراب عالم اسباب“ پر مولوی محمد نصرت علی مالک ناصر الاخبار کا طویل ریویو ہے۔ صفحہ ۶ میں مولوی صاحب لکھتے ہیں۔

”سبحان علی خان اور تاج الدین حسین خان کبوتر کہ زمانہ نصیر الدین حیدر بادشاہ میں یہ لوگ نوب گرام مشہور تھے یعنی جس کو چاہتے تھے لکھنؤ کے بادشاہ کا وزیر بناتے تھے۔ انہی کی وجہ سے نصیر الدین حیدر کے زمانے میں صوبہ ودھ خاندان شجاع الدولہ سے جاتے جاتے رہ گیا اور ایسے ہی لوگوں کے نہ ہونے کی وجہ سے وہ علی شاہ سے سلطنت نکل گئی۔“

صفحہ ۱۸ تا ۲۳ ”باران رحمت الہی“ از رتن ناتھ سرشار

### ۱۳۔ جلد دوم نمبر ۱۳۔ مطبوعہ ۱۵ اکتوبر ۱۸۷۶ء

ایڈیٹوریل کا آغاز میرٹھس کی ذیل میں رباعی سے ہوتا ہے

آغوش لحد میں جبکہ سونا ہو گا  
جز خاک نہ تکیہ نہ بچھونا ہو گا  
تنہائی میں آہ کون ہو۔ گا انیس  
ہم ہوں گے در قبر کا کونا ہو گا

### ۱۴۔ جلد دوم نمبر ۱۴ مورخہ ۱۵ نومبر ۱۸۷۶ء:

صفحہ ۹۔ ”پرنس آف ویلز بہادر ہند میں تشریف لائے۔ ملکہ معظّمہ نے صرف ہند کی محبت اور رعایا پروری اور ہم ہوگوں کے قدیم

خیالات کے ساتھ ہمدردی کی نظر سے خطبات شہنشاہی منظوری فرمایا۔ لائق اور تجربہ کار ہندوستانیوں کے واسطے جلیل قدر سرکاری عہدوں پر مقرر ہونا قرار پایا۔ قحط بنگال کا وہ عمدہ نقطہ رہا کہ نہ رہا غربا نے پرورش پائی۔ گویا ان کی گئی ہوئی جان و بس آئی۔ ایسے وڈیر باتدبیر ہندوستان کے دوست اور خیر خواہ کی مدد کے لائق اہم لوگ نہ ہوں تو کیا خالی شکر یہ سے بھی گئے نزر۔۔۔

(ص ۱۸-۲۱) ”خیالات رتن ماتھ سرور شار، ماسٹر ہائی سکول، رورہ، بنگال“ کا مضمون ہے۔

۱۵۔ جلد دوم نمبر ۱۵۔ مطبوعہ ۱۵ دسمبر ۱۸۷۶ء

صفحہ ۲۳-۲۵، ”دہلی دربار“

”سننے میں آیا ہے کہ نواب صاحب بہادر والی رامپور ایک سوزجیر فیل دہلی روانہ فرمائیں گے۔ یہاں ایک ہزار ہاتھی سے زیادہ سوج میں گے۔ ابر محیط آسماں رہتا ہے۔ اگر برس پڑا تو مشکل ہوگی۔ پانی بٹ کے راستے بن رہے ہیں۔“

”مہاراجہ کشمیر نے ایک نہایت عمدہ لکھ روپے کی تیاری کا شای خیمہ اس پر ریشمی کام اور تین چاندی کی بد میں یہاں روانہ کیا ہے۔ یہ خیمے اور چوب پرنس آف ولز بہادر کے واسطے تیار کیے گئے تھے۔“ صفحہ اسٹیٹ مین ص ۲۸۔ ”مہاراجہ کشمیر اور جناب گورنر جنرل بہادر سے نہایت تپاک سے ملاقات ہوئی۔ جناب صاحب نے فرمایا کہ بروقت پہنچنے ہندوستان کے میری دو خوشیں دلی تھیں۔ یک یہ کہ کشمیر کو دیہیوں اور دوسرے کے حکم عالی رتبہ

ست مذاقات کروں گا۔" واقف تمنا میری آمد ہوئی اور مجھے یقین ہے کہ تاریخ و ردل پر انگریز کا شاید اس بات کا ہے کہ "رہوئی موقعہ"۔ گا تو رہبر سنگھ مثل اپنے پدر راجہ گاہ سنگھ کے قدم بہ قدم چلیں گے۔ مہاراجہ صاحب نے فرمایا کہ میں اور میرا گھریا رجناب ملکہ معظمہ کے واسطے جاں نثار کرنے کو تیار ہے۔"

صفحہ ۲۹۔ "لکھنؤ ۱۲۔ دسمبر ۱۸۷۶ء۔ موافق دستور سابق امام بارہ حسین آباد میں غربا کو کھل ہا ہتمام منشی فضل حسین صاحب تفسیر ہوئے۔ واقعی منشی صاحب بڑے لائق اور کا نزار ہیں۔ ہم دیکھتے ہیں کہ جب سے ان کا ہتمام حسین آباد میں ہو ہے ہر ایک امر میں ترقی اور بہبودی اور صفائی اور ایجاد بہ نسبت سابق کے نظر آتے ہیں۔"

"ہم نہایت افسوس سے اس خبر کو تحریر کرتے ہیں کہ تاریخ ۱۰ دسمبر ۷۶ء صاحبزادی ممتاز العلماء جناب سید محمد تقی صاحب مجتہد نے جو موسوی سید ابوالحسن صاحب کو منسوب تھیں اس دنیائے فانی سے یزار ہو کر عالم جاوداں کو رحلت فرمائی۔"

۱۶۔ جد سوم نمبر ۱۶، بابت ۱۵ جنوری ۱۸۷۷ء

صفحہ ۳۲۔ "بھی گڑھ۔ ۸ جنوری ۷۷ء، کو نواب گورنر جنرل نے مسلمان کانج کی بنا ڈالی اور ایسیج میں سید احمد خان صاحب کی کوشش کی تعریف کی۔ دعوت کا سامان سید صاحب کے مکان پر کیا گیا تھا۔ شام کو ممبران کانج نے قریب ساٹھ مسلمان اور انگریزوں کے دعوت کی۔ اکثر لوگ مختلف شہروں سے یہ جلسہ دیکھنے کو بھی گڑھ

آئے تھے۔“

جلد سوم نمبر ۱۷، بابت ۱۵ فروری ۱۸۷۷ء

خبر ”اودھ پنچ“ (خاصہ مضمون)

”جب ہم دہلی دربار میں (جو ۳۱ دسمبر ۱۸۷۶ء کو ختم ہوا تھا)

واپس آئے۔ اس کے دوسرے روز اودھ پنچ کا پہلا نمبر (موری ۱۶

جنوری ۱۸۷۷ء) ہماری نظر سے گزرا۔ خاص غشا اس اخبار کا یہ ہوگا

کہ اہل ہند کو امور قبیلہ سے نفرت آنا، علم و تہذیب خلاق

کا شوق دلانا، حب وطن پیدا کرنا اور یہ فکر کرنا کہ موریک میں اہل

ہند ایک دل ہو کر کوشش کریں۔ امور اتھ اور منٹ میں عقل

صائب سے کام لے کر صلاح نیک دیں۔ جہلا سے ذہن میں یہ

بات جمانا کہ گورمنٹ انگلیشہ کا ہمیشہ یہ منہ ہے۔ ہند کی رہا سے

عوام و ہنر اور دولت میں روز بروز ترقی ہوگی۔ سمجھو۔“ جب نواب

شجاع الدولہ بہادر فیض آباد میں تھے کس قدر اس شہ میں رونق تھی۔

جب سے یہ پابہ تخت لکھنؤ قرار دیا گیا۔ کتنے رئیس اور امیر اپنے

مکان چھوڑ چھوڑ کر لکھنؤ میں آباد ہوئے۔ جن صاحبوں نے فیض آباد

میں سیر کی ہوگی وہ اس بات کی شہادت دے سکتے ہیں کہ کس قدر

عالی شان عمارتیں گر گر مسہر ہو گئیں۔“

صفحہ ۲۲۔ لکھنؤ یکم فروری ۱۸۷۷ء

(ایڈیٹوریل) ابتداء میں ”روم اور روس کی جنگ کا ذکر ہے۔ اسی کے ساتھ

لکھا ہے:

”ہم کو اپنے حسینان لکھنؤ کا کیا تم غم ہے کہ غیروں کی فکر

کریں۔ ایک ہفتہ نذر ہے کہ مشتی اس شہر میں ماہاں تھی، زرت تھا  
 ریور تھا، ماں تھا، دوست تھی۔ نہیں معلوم کہ اس بچہ پرے کے  
 ستارے نے کیا بردش کھائی۔ کہ ایک سپر کوٹھے پر سے سٹک ٹکا کر  
 ماں سے ماں لے گیا۔ ایک چھوٹی نہ چھوڑا۔ سب چاہے روم  
 نرسے ور چاہے روس۔ مشتی کی نظر میں دونوں سلطنتیں سی ان  
 سٹ گئیں جس دن اس کے مکان کا تختہ توڑ کر سب ماں چور لے گیا  
 ورنہ اخبار نویسوں کو دیکھئے کہ ماہ تاریخ کا یہ تیار تھے۔ نویاں  
 ان کے منتظر تھے کہ اس کے گھر میں چوری ہو تو ہم بھی تاریخ پوری  
 کی کہیں۔ روزنامہ لکھنؤ میں و تاریخیں چوری کی سن و سال دزدی  
 منگی اور مسیح چھپی ہوئی دیکھیں وہ یہ ہیں

(۱) چوں بروں شد جواہرات زکان بہر تاریخ مال در سقتم

سب قول سرش اس ب سوت دزدی مشتی شدہ گفتم - ۱۲۹۳ھ

(۲) نامبارک شدہ اس محرم ہائے دزد سبب مشتری دزدید

گفت ریحان بحالت افسوس دزدی مال مشتری گردید ۱۲۹۳ھ

۱۸۔ نمبر ۱۸۔ ۱۵ مارچ ۱۸۷۷ء:

صفحہ ۱۳۔ "مراسمات۔ تاریخ مبارک باد جشن ہم" ۱۸۷۷ء۔ ز پندت شیم نرائن

کول تخلص حشمت۔ ۳۳ شعر۔

پہ شعر امر دز سحر ز خواب شیریں جستم

باروئے خوش و لب و دندان خنداں

صفحہ ۲۵۔ ۲۷۔ "گوشت خور انسان در تہذیب کا نیا میاں" ز سرشار بارہ بکس۔



۱۹۔ نمبر ۲۰، بابت ۱۵ مئی ۱۸۷۷ء

صفحہ ۱۶-۱۷ "کوہ نور کی کہانی از حسن سیاح"

"دنیا میں جس قدر کہ ہیرے پڑے ہیں اس میں ایک ہیہ کوہ نور ہے اگرچہ یہ دنیا کے سب ہیروں سے بڑ نہیں ہے لیکن اس سے کوئی ہیرا زیادہ صاف بھی نہیں ہے۔ دنیا میں چند یہ سے بہت بڑے ہیں۔ تفصیل یہ ہے۔"

۱۔ فرانس میں ایک بڑا ہیرا ہے جس کو پٹ کا ہیرا کہتے ہیں۔ اس کا وزن ۱۲۶ ۴/۳ کرات۔ یعنی تین روپیہ دو تہائی بھر ایک رات انگریزی میں چار گرین کے برابر ہوتا ہے۔ اس ہیرے کو پٹ صاحب نے جو کہ ایک مدارس کے حاکم تھے۔ ہندوستان میں ایک جوہری سے ۲۰۴۰۰۰ روپیہ میں خریدا تھا اور انگلستان میں اپنے ساتھ لے گئے۔ اس کے اس ہیرے کو فرانس کے بادشاہ نے ۱۳۰۰۰۰۰ روپیہ کو خریدا۔

۲۔ آسٹریا کے نواب کے پاس ایک بڑا ہیرا ہے جس کا وزن ۲۱ ۱۳۹ کرات ہے۔ یعنی تین روپیہ تین آنہ بھر۔ یہ ہیرا فرانس کے بازار میں بلور کے دھوکے سے چار پانچ آنے کو فروخت ہوا تھا۔ اس کا رنگ شربتی تھا۔

۳۔ شاہنشاہ روس کے پاس ایک بڑا ہیرا ہے جس کا وزن صحیح ۱۹۵ کرات ہے۔ یعنی چار روپیہ پانس آنہ بھر۔ یہ ہندوستان میں مورت کی آنکھ میں جڑا تھا۔ اس کو فرانس کا سپاہی ہندوستان سے لے گیا اور روس کے شاہزادے نے ۹۰۰۰۰۰ روپیہ دیا اور جس سے لیا

س کو ۴۰۰۰۰ روپیہ سالانہ زندگی بھر دیتا رہا اور مقبضہ خطاب امیر کیا۔ اس کا مقدار کبوتر کے انڈے کے برابر ہے۔

۴۔ پرتگال کے بادشاہ کے پاس ایک میر ہے جس کا وزن ۶۸۰ کرات ہے۔ یہ میرا بہت بڑا ہے لیکن یہ نپا ہو نہیں ہے۔

۵۔ کوہ نور جو مسیح کے پیدا ہونے کے پیشتر پایا گیا تھا۔ اس کا وزن

۱۸۶ کرات یعنی چار روپے چار آنے بھر ہے۔ اس کا وزن طیار کرنے

کے پیشتر ۹۰۰ کرات تھا۔ اب اس کی مقدار کبوتر کے انڈے کے

نصف ہے۔ یہ گول کنڈھ کی کان میں جو کہ ہندوستان کے جنوب

میں واقع ہے ملا تھا۔ اب اس کی قیمت کم از کم ۶۸۰ لے ۶۷ روپیہ

ہے۔ یہ بادشاہوں کے پاس تھا اور زمانہ مسیح میں یہ میر اجمین کے

بادشاہ کے پاس تھا اور بعد اس کے جانشین منٹرل ہندوستان کے

راجاؤں کے دخل میں آیا۔ چودھویں صدی عیسوی میں حیدر مالوہ کی

بادشاہت کے مسلمانوں نے فتح کیا یہ میر اعلو مدین خان بادشاہ

نے پایا۔ ۱۵۲۶ء میں جبکہ بابر نے ابراہیم خاں کو شکست دے کر

ہندوستان کو فتح کیا۔ تب یہ میر اس کے ہاتھ لگا اور مغل بادشاہوں

کے پاس محمد شاہ اورنگ زیب کے چوتے کے وقت تک تھا۔ جب

۱۷۲۹ء میں نادر شاہ ہندوستان میں آیا تو محمد شاہ نے اس کو یہ میرا

دیا۔ یہ بات زبان زد خلعت ہے کہ جب محمد شاہ نے نادر شاہ سے

ملاقات کی تو یہ میر اس کے تاج پر تھا اور نادر شاہ نے اس کو دیکھ کر

دوستی میں اپنے تاج کو اس کے تاج کے ساتھ بدنا چاہا۔ محمد شاہ نے

بے چارہ ہو کر تاج بدل ڈالا۔ اس حیدر سے نادر شاہ نے اس میرے

کو پایا۔ اس ہیرے کا نام نادر شاہ نے کوہ نور رکھا۔ نادر شاہ کے قتل ہونے کے بعد اس کے جانشین شاہ شجاع نے اس کو پایا اور جب وہ اپنے ملک سے نکلا گیا تب وہ ۱۸۱۳ء میں مع ہیرے کے انتخاب کے حاکم رنجیت سنگھ کے پاس آیا۔ رنجیت سنگھ نے اس سے ہیرے کو زبردستی لے لیا اور اپنے بھتیجے بند میں لڑکے پہنا۔ یہ ہیرا رنجیت سنگھ کے خاندان میں ۱۸۳۹ء تک تھا۔ جب کہ دیپ سنگھ اپنے تخت سے اتارا گیا تو یہ ہیرا ملکہ معظمہ کے ہاتھ آیا۔ لٹینیٹ برٹل کیس و کیپٹن رمزی صاحب نے ایسٹ انڈیا کمپنی ہیرے میں اور اپنی چیئر مین کو دیا اور ان لوگوں نے مع انڈین بورڈ کے پریذیڈنٹ ملکہ معظمہ کو ۳ جولائی کو پیش کیا۔

اکثر لوگ جانتے ہیں کہ کوہ نور ہیرا پانڈوں کے خزانے میں بھی رہا تھا اور بعض کتابوں میں لکھا ہے ہے کہ یہ ہیرا آگدیش کی کان سے راجہ کے وقت میں نکالا تھا۔ لیکن ہم نے ایک معتبر تحریر کی تو رنج میں دیکھا کہ یہ ہیرا کوہ نور کی کان سے جو پچھلی نذر سے قریب ۹۰ میل کے فاصلے پر اوتر پچھم کی طرف حیدر آباد کی عمارت میں واقع ہے نکلا تھا اور یہ حیدر نے جو سابق میں گوں کنڈہ کے بادشاہ کا سپہ سالار تھا اور بعد اس کے اورنگ زیب کا وزیر ہو گیا تھا۔ شاہ جہاں بادشاہ کو نذر میں لے لیا تھا۔ یہ کان کوہ نور کی شاہجہاں کی عمارت سے قریب سو برس پہلے نکلی تھی۔ ایک زمیندار کو خربوزہ کا کھیت جوتے ہوئے ایک ہیرا مل گیا اور یہی اس کان کے معلوم ہونے کا باعث ہوا۔ میری دانست میں اس ہیرے کا نام

کسی شاعر نے یا نادر شاہ نے "کوہ نوری" کہتے کہتے "کوہ در" رکھ  
 دیا۔ اس کا وزن ۳۱۹ رتی تھا اور قیمت اس کی جوہریوں سے شاہ  
 جہاں کے وقت میں اٹھتر لاکھ پندرہ ہزار پانچ سو پچیس روپیہ ٹھہرائی  
 تھی۔ اس ہیرے کو شاہجہاں نے تخت طاؤس میں لگایا تھا۔ یہ تخت  
 سات اُردو اس لاکھ روپیہ کی قیمت کا تھا۔ اس کا طول ۶ فٹ اور  
 عرض ۴ فٹ کا تھا۔ ایک آنٹھ محل سو سو رتی ہے۔ کراڑھانی  
 سو رتی اور ایک سو ساٹھ زمرد ۳۶ رتی سے ۷۴ رتی جڑے تھے۔ اس  
 کے سائبان میں بے شمار ہیرے موتی لگے تھے۔ "درجہ" درجہ  
 موتیوں کی تھی۔ اس کی محراب پر ایک ۱۵ فٹ طواری ۱۵ فٹ پھیلا  
 ہوئے جواہرات سے مرصع بیٹھا ہوا تھا۔ اس کی ۱۵ فٹ میں باکل نیلم  
 اور چھاتی پر ایک بڑا محل چمکتا اور ۶۳ رتی کا ایک موتی اُردو  
 میں اور ہیرے کا گوشوارہ ایک ساڑھے رتی کا لب رہا تھا۔ اس تخت کا  
 سباب بارہ چوبوں پر کھڑا ہو تھا اور چوبوں پر نو نو رتی سے بارہ  
 رتی تک کے نہایت آبدار گول موتی جڑے ہوئے تھے اور اس کے  
 دو طرف دو چتر ہے جن کی ڈنڈیں آنٹھ آنٹھ فٹ لمبی اوپر سے نیچے  
 تک بیروں سے جڑی تھیں۔ نادر شاہ اس تخت کو ایران کی طرف  
 لے گیا تھا۔ احمد شاہ درانی ایران سے کابل میں آیا اور پھر شجاع  
 ملک سے اس ہیرے کو جو اس تخت میں لگا تھا، رنجیت سنگھ نے  
 چھین لیا۔ پہلے تو جب شجاع سے رنجیت سنگھ نے لاہور میں اس  
 ہیرے کو طلب کیا تو اس نے بہانہ کیا کہ وہ ہیرا قندھار میں کسی  
 مہاجن کے پاس گروا ہے۔ لیکن رنجیت سنگھ ایک ہوشیار آدمی

تھا۔ اس نے ہرگز اس بات کا یقین نہ کیا اور اس کے محل کے  
چوگرد و پہرہ بٹھا دیا کہ بغیر سلامتی سے کسی کو وہاں آنے جانے نہ ہو۔  
شاہ شجاع نے رنجیت سنگھ سے کہا، بھیجا کہ میں بھی اپنے ملک کا  
بادشاہ ہوں اور قسمت کی خوبی سے اس وقت تیرے ملک میں یہاں  
لینے آیا ہوں۔ مجھ مہمان پر تجھ کو ایسی ریاضتی، رسم نہیں سے نہیں  
مہاراج کو تو یہ ہیرا کسی طرح اس سے لینا منظور تھا۔ ختم دے دیا کہ  
کھانے پینے کی کچھ چیز نذر نہ جانے پاے۔ تب شاہ نے لاچار  
ہو کر اس ہیرے کو دے دینا منظور کیا۔

پہلی تاریخ جون کو مہاراجہ رنجیت سنگھ تنہا جا کر شاہ شجاع کے پاس  
کر اپنے گھر چھوڑ آیا اور اس کو رہا کر دیا۔ ۹ مارچ کو (ایسٹ انڈیا کمپنی)  
سرکار انگریزی نے اسے لاہور کے خزانے سے اپنے قبضے میں لے لیا۔  
غرض یہ ہیرا ہندوستان کے بادشاہ کا تھا اور تین دن کے بعد پھر ہی ملک  
کے بادشاہ یعنی ملکہ معظمہ قیصر ہند کے ہاتھ میں آ گیا۔ ملکہ معظمہ نے یہ  
باب اس بھدی ترش اور خراب جد کے پتھر تراشوا ہے۔ یقین ہے کہ  
اب یہ انمول رتن قیصر ہند کے تاج میں لگا ہو گا۔

-----

ملک احمد مولا سید بندہ حسین جناب سید احمد مولا سید محمد قہر کے فرزند اور  
علامہ غفران مآتب کے پوتے تھے عالم جید اور یتیم۔ روزگار فلسفی تھے۔ یہاں نے ہی  
شاعر اعظم میر انیس کی نماز جنازہ پڑھائی تھی۔ مولانا کی تاریخ وفات میں خلاف ہے۔  
ان کے خلاف کو بھی صحیح تاریخ معلوم نہیں ہے۔ اب یہ خلاف مراۃ الہند سے دور ہوا۔  
ان تاریخ وفات ذیل کے پرچے سے معلوم ہوئی۔



۲۰۔ جلد ۳ نمبر ۲۳۔ مورخہ ۱۵ جولائی ۱۸۷۷ء۔

صفحہ ۳۲۔ ”لوکل۔ حیف صد حیف، افسوس ہزار افسوس کہ خانہ اجتہاد بے چراغ ہو گیا۔ یعنی جناب ملک العلما مولانا سید بندہ حسین صاحب مجتہد العصر والزمان نے بعارضہ تپ دق بتلایا ہو کر ۱۲ جولائی ۱۸۷۷ء کو رحلت فرمائی۔“

۲۱۔ جلد ۳، نمبر ۲۳، مورخہ ۱۵ اگست ۱۸۷۷ء:

صفحہ ۳۳۔ ”حکام کی خوشامد“ از سرشاد

”انسان کی محبت“ ہندوستان کے مسلمانوں کی بہبودی اور برتری کے واسطے علی گڑھ میں کیا، چھ ماہ درستہ العلوم قائم ہوا ہے جس میں ہر قسم کا علم پڑھایا جائے گا۔ ہر قسم کا ہنر سکھایا جائے گا اور وہیں کی سوسائٹی سے کیا کیا عمدہ تجویز مسلمانوں کی بہبودی کے واسطے نکلتی ہیں۔ سید احمد خان صاحب سی ایس آئی نے قوم کی بہبودی کے واسطے کیسی محنت شاقہ اپنے دپر گوارا کر رکھی ہے۔ گو بہت سے ہٹ دھرموں نے اس کو اکھاڑنا چاہا مگر چونکہ نیک نیتی کا نتیجہ بھی ہوتا ہے اس لیے جس قدر لوگ پر خاش کرتے رہے، اسی قدر اس کی جڑ ہندوستان میں مستحکم ہوتی گئی۔ چند اہل ہنوا نے پٹی قوم کی بہبودی کے واسطے جابجا مثل بریلی و ساہیوال پور و لاہور وغیرہ میں کمیٹیاں قائم کیں اور یہ سب لوگ قوم کی بہبودی میں سے چاہتے ہیں۔ پھر تو اس نیک بخت نے ٹھنڈی ٹھنڈی سانس بھر کر کہا کہ سید احمد خان کی نسبت تو لوگ بہت کچھ طعن کرتے ہیں اور مذہب بتاتے ہیں۔“

صفحہ ۳۲۔ ”لوکل۔ ۶ تاریخ ماہ حال (اگست ۱۸۷۷ء) کو محمد

چو پیا۔ پنڈت رائے دلا رام صاحب بیکنٹھ پاس کی بارہ دری میں  
 محبت خاص ولی ابنولی، دوستدار جگر گوشہ محمد عربی، عاشق جانناز حسین  
 ابن علی، میر اعظم علی صاحب کے یہاں مجلس ہوئی در شرع شیریں  
 ہوں ببل ہندوستان ذکر لخت دل رسول الثقلین اعلیٰ با عبدالحسین  
 میر خورشید علی صاحب متخلص بہ نفیس صاحبزادہ میر بہر علی صاحب  
 متخلص بہ انیس نے مرثیہ نو پڑھا۔ تعریف روزمرہ اور صفائی بندش  
 اور خوبی کلام اور حسن صف آرائی جیسی کچھ اس مرثیے میں ظم تھی  
 بیان فرمائی۔ بے انتہا داد حاصل کی۔ ہر جود اس شدت گرمی کے اس  
 مجلس میں اکثر تعلقہ دار اور شرف اور امراء اور روسائے شہر موجود  
 تھے۔ ہر رہا آدمی کا مجمع تھا۔ بعد فراغ مجلس میر صاحب موصوف  
 الصدر یعنی میر اعظم علی صاحب نے بہت عمدہ اور نفیس برف آمیز  
 شربت تقسیم کیا۔ جس کے پینے سے مضار مجلس نے درود اوپر روح  
 مطہر رسول اور آل رسول کے پڑھا۔“

۲۲۔ جلد چہارم نمبر ۲۸ بابت ۱۵ جنوری ۱۸۷۸ء

یڈیوریل ذیل کی رباعی سے شروع ہوتا ہے۔

کسی کا کندہ گمینہ پہ نام ہوتا ہے  
 کسی کی عمر کا لبریز جام ہوتا ہے  
 عجب سرا ہے یہ دنیا کہ جس میں شام و سحر  
 کسی کا کوچ کا مقام ہوتا ہے

### ۲۳۔ جلد چہارم نمبر ۲۹۔ مورخہ ۱۵ فروری ۱۸۷۸ء:

صفحہ ۲۸۔ ”کشمیر میں فی روپیہ دھان اور جوار ۶۵ سیر، جو ۳۳ سیر اور گندم ۲-۱۸ سیر ہے۔ وزیر پہنو گورنر کشمیر نے تھوڑا عرصہ ہوا خود بیان کیا تھا کہ میرے پاس اس قدر غلہ جمع ہے کہ ۳ سائ کو کافی ہوگا، بلکہ پہڑی لوگ کشمیر سے اب تک غلہ لے جاتے ہیں۔“

### ۲۴۔ جلد چہارم نمبر ۳۱ بابت ۱۵ اپریل ۱۸۷۸ء:

صفحہ ۲۶۔ ”کشمیر میں گرانی غلہ کے سبب سے اغلب ہے کہ مری اور پونچھ کے راستے بند کر دیئے جائیں۔ پیر پنجل کارت کھلا رہے گا۔ مگر ۱۰ مئی ۱۸۷۸ء تک اس طرف سے بوجہ برف کے آمد و رفت ناممکن ہے۔ لاہور کا ایک اخبار راوی ہے کہ ہزاروں قحط زدہ زن و مرد کشمیر سے انگریزی علمداری میں چلے آئے۔ سیاں کوٹ میں وہاں کے تین ہزار سات سو آدمی پرورش پاتے ہیں۔ مہاراجہ صاحب بہادر والی کشمیر اس قحط کشمیر کے انتظام میں ہمہ تن مصروف ہیں۔“

### ۲۵۔ جلد چہارم نمبر ۳۵ مورخہ ۱۵ اگست ۱۸۷۸ء:

صفحہ ۴۔ ”طرحی مشاعرہ“۔ ”فکر عالی نے مضامین بھی عالی باندھے“  
”اور شاعران نازک خیال سے عرض کرتے ہیں کہ ہاتھم نشی سید امداد حسین گرد اور مطح بہار کشمیر بمکان انجمن تہذیب لکھنؤ مشاعرہ قرار پایا ہے۔ جو صاحب بیرونجات سے اس طرح پر غزل نظم فرما

کر عنایت فرمائیں گے۔ وہ ضرور بروز مشعرہ پڑھی جائے گی اور جو اشعار ہمارے اس مضمون کو ثابت کر دیں گے وہ اول درج رسالہ بذا کریں گے اور بعد ازاں بحیثیت مجموعی بذریعہ انجمن تہذیب لکھنؤ چھپوا کر اس امر کی سفارش کریں گے کہ مجموعہ ہند کے مدارس میں طلبہ کو ضرور پڑھایا جائے۔ سکناے شہر کو تاریخ مشعرہ سے ایک ہفتہ قبل مدد مصرع طرح مہتمم مشاعرہ ضرور اطلاع دیں گے۔"

جیسا کہ مذکور ہو چکا ہے کہ "مرآۃ الہند" میں سرشار کے وہ مصنفین درج ہیں جو انہوں نے فسانہ آزاد سے قبل لکھے تھے۔ ان کا حوالہ آج تک میری نظر سے نہیں مڑا۔ مثال میں ایک مضمون خیالات رتن ناتھ سرشار (مطبوعہ جلد دوم نمبر ۱۴ مورخہ ۱۵ نومبر ۱۸۷۶ء شامل مضمون کیا جاتا ہے۔

### خیالات رتن ناتھ

ایک دن چھپٹے وقت گھر پر بیٹھے بیٹھے طبیعت ایسی گھبراہٹ کی طرح طرح کے خیال دل میں آئے۔ سوچتا تھا کہ بار خدا یا کہ کہاں جاؤں۔ دل کیوں کر بہلے گا۔ کبھی تماشائے جہنم اور گلشت نسرین دسترن کے لیے دل بھر بھراتا تھا۔ دل بیٹھا جاتا تھا کہ یکا یک میں اٹھ کھڑا ہوا اور بستی کے باہر ٹھنڈی سڑک پر ہوا خوری کے واسطے چل گیا۔ دل کی تازگی بخشے والی ہوا سے سبز ان چمن مستوں کی طرح جھوم رہے تھے اور درختان بار آور زمین کو چوم رہے تھے۔ چلتے چلتے کیا دیکھتا ہوں کہ خیرات خانے کے پورب طرف سنہرا سنہرا آسمان عجب عطف بہار دکھاتا ہے اور دل کو لبھاتا ہے۔ ایسا بے اختیار ہوا کہ تو دیکھ نہ تاؤ۔ خیرات خانے میں ٹھس ہی تو پڑا اور سیدھا پورب کی طرف چلا۔ سورج کی رنگارنگ کرنیں سنہری، قرمزی، نیلی، آبی کائنات الجو سے گزر کر بھر پر پڑتی تھیں۔ اس وقت مارے خوشی کے جاے میں نہ سماتا تھا۔ غنچہ دل کھلا جاتا تھا۔ خصوصاً قرمزی شعاع پر تو وہ جو بن تھا کہ شہاب اور مارے کارنگ

اس کے آگے پھیکا پڑ جاؤ۔ یا قوت احمر اس کے حسد سے ہیرا کھاتا۔ قدرت کی بہار اور اس کی شمع زرنگار دیکھتا ہوا عشق عش کر رہا تھا کہ دفعتاً پچھتم کی طرف نگاہ گئی۔ ہائے سارا مزا کر کر ا ہو گیا۔ کیا دیکھتا ہوں کہ ایک کمرے میں دس دس ندھے پڑے زندگی کے دن پورے کر رہے ہیں اور زبان حال و قال سے یہی پکارتے ہیں کہ اے آنکھوں والے بابا آنکھیاں بڑی نعمت ہیں۔ لاکھ ضبط کیا مگر آنکھ سے آنسو نکل ہی تو پڑے۔ فاعبروا یا اولی الالبصار۔ دوسرے دلائل میں اپنا بیچ لو لے لنگڑے بیٹھے تھے اور میرے ہاتھ اور پاؤں کو دیکھ کر گویا دل میں یہ کہہ رہے تھے۔

بلبلو! کس کو دکھاتی ہو عروج پرواز  
ہم بھی اس باغ میں تھے قید سے آزاد کبھی

یہ حال دیکھ کر میرا عجب حال ہوا۔ نہ جائے ماندن نہ پائے رفتن۔ تین چار قدم کے بعد تیسری پارک میں دس پانچ بیمار کسی کو تپ دق، کسی کو بخار کمل لیٹے چپ چاپ پڑے ہیں۔ پاؤں کی آہٹ پا کر ان میں سے دو ایک کلبلا کر اٹھ بیٹھے اور ایک ایسی نگاہ حسرت آلود سے جس سے سنگدل بھی موم ہو جائے دیکھ کر اسی طرح لیٹ رہے اور بعض ان میں سے ایسے خستہ دل تھے کہ منکے تک نہیں۔ اتر کی سمیت نگاہ کی تو کیا دیکھتا ہوں کہ کوئی چپاس قدم کے فاصلے پر ایک چھوٹی سی پارک ہے اور اس میں ایک سناٹا سا پڑا ہے۔ سنسان، ہوکا عالم، ہاں ایک دیا ابستہ ٹمٹماتا ہے۔ باقی خیر صراح، معلوم ہوا کہ اس میں جزای پی رہے مصیبت کے مارے دنیا و مافیا سے رشتہ انس و محبت توڑ، عیش و نشاط سے منہ موڑ، سب سے الگ تھلگ گوشہ عافیت میں بیٹھے ہوئے ایڑیاں رگڑ رہے ہیں۔ تارک الدنیا کیسے متروک الدنیا ہو گئے۔ غرض کہ ان باتوں نے میری طبیعت کو ایب پریشان اور مجھے ایسا حیران کیا کہ وہاں سے:

ع ہمہ شوق آمدہ بودم ہمہ حراماں رستم



کہتا ہوا واپس ہوا۔ سڑک پر پہنچا تو دیکھتا ہوں کہ ایک میلہ سا جما ہے۔ ٹھٹھ کے ٹھٹھ، ایک پر ایک گرا پڑتا ہے۔ میں نے دل میں کہا کہ شاید یہاں کچھ دلچسپی کی صورت ہو۔ چو دیکھو تو سہی۔ یہ بھیڑ بے وجہ نہیں۔ قریب پہنچا تو دیکھا کہ ایک پنڈت جی مہاراج ٹخنوں تک دھوٹی، سر پر داس ٹوپی گلے میں مدراج کا مالا۔ اس قطع سے پتھی مار کر بیٹھے ہیں اور بڑے شوق سے ہاتھ دکھا رہے ہیں کبھی پوچھتے ہیں کہ مہاراج ہمارے کے لڑکے ہوں گے۔ کبھی عمر دریافت کرتے ہیں۔ کبھی وفات کا حال استفسار کرتے ہیں۔ میں بھی بھیڑ کاٹ کر ان کے پاس گیا۔ اُچی فٹنی صاحب! تسیمات ارے میاں بایں ہمہ شخصیت یہ تمہیں کیا سوچھی۔ بھلا یہ مورکھ پنڈت کیا جانے۔ بہت ہی جھلائے۔ فرمایا تم انگریزی پڑھ کر سنان ہو گئے۔ جغرافیہ دیکھنے سے بے ایمان ہو گئے اور لطیفہ سنئے۔ ایک مولانا صاحب باریش سفید یک مشت دو انگشت عمامہ فضیلت برسر۔ پانچو ماہ نیم ساق پہنے ان کے ہمزبان ہوئے۔

[ارے جناب پنڈت صاحب قہر۔ واللہ باللہ ثم باللہ۔ ہم باوصفیکہ مسلمان ہیں، تاہم اس قسم کے باتوں کی صداقت کے معترف ہیں اور یہ مر بوجہ کاند مسلم الثبوت اور مثل علوم متعارفہ ابن بن الامس بلکہ اظہر من الشمس ہے کہ قادر علی الاطلاق غزاسہ نے ہمارے ہاتھوں کے خطوط میں امور اور حال و ماضی اور مستقبل کا حال ثبت کر دیا ہے۔]

جل جلالہ۔ یک نہ شد دوشد۔ ہم تو ان ہندو فٹنی جی ہی کو رو رہے تھے۔ یہ مولانا صاحب بھی بایں ہمہ شیخت و بلاغت منڈے۔

اس جگہ سے پھر میرا خیال خیرات خانے میں ہو رہا۔ میں دل میں سوچنے لگا کہ آنکھوں کے اندھوں کے لیے تو سرکار نے خیرات خانہ بنایا۔ جس میں پانچ لوے سنگڑے بلدقت زندگی بسر کرے ہیں۔ لوگوں کو خدا نے آنکھیں عطا کی ہیں۔ مگر وہ بری ہی چیزیں ہمیشہ دیکھتے رہتے ہیں۔ پاؤں میں لیکن اچھی جگہ نہیں جاتے۔ ہاتھ ہیں ال نیک کام نہیں کرتے۔ ایسے لوگوں کی اصلاح کے لیے کیا فکر ہو رہی ہے؟ سرکار نے اسکول جاری کیے

تاکہ علم کی روشنی سے جہالت کا اندھیرا دور ہو جائے اور کافور ہو جائے مگر آؤ دیکھیں تو کیا ہند میں کوئی نیک نفس ایسا بھی ہے جس نے اپنے ہندی بھائیوں کی بہتری کے لیے فکر کی ہو۔ گلگلوں خیل چار داگ ہند میں دوڑنے لگا۔ پتا توڑ چار ہاتھ کہ دفعتاً علی گڑھ میں ایک پکی مالیشان عمارت کے قریب ٹھہر گیا۔ میں نے مزدوروں سے پوچھا کہ یہ کون عمارت ہے۔ ایک طاسب علم عربی جو ان نے باواز بند فرمایا کہ مدرستہ العلوم۔ جل جلالہ کہہ کر میں نے اہل اسلام ہند کے سچے ریفارمرز نجم الہند مولوی سید حمد خان صاحب کا نام ان الواعزم آدمیوں کی فہرست میں لکھ لیا جو اہل اسلام ہند کی تہذیب کے لیے دائے، دائے، قد مے، بچے کوشش بیغ کر رہے ہیں۔

وہاں سے کیت سبک عنان خیل پھر ہوا ہوا۔ لکھنؤ میں حسین آباد کے قریب سردور بکرمان سنگھ کی کوٹھی کے پاس رک رہا۔ معلوم ہوا کہ فخر ہندوستان افتخار برہمنان مہاراج ادھیراج کرپاندہان ابلغ ابلغ الفصحی دیانند سرسوتی جن کے خورشید علم و فضل کی شعاعیں اطراف و اکناف ہند میں مخفی تھیں اپنے چیدہ چیدہ لیکچروں سے عقل کے اندھوں کو نور بخشتے ہیں۔ اللہ بس باقی ہوں۔“



جینرل نمبر (۲۵)

Registered No 25

ہمیں رسالہ مجریہ بہت مان مراسلہ کثرت سے



۱۵۔ نو بہر شہناو

مطبع بہار کشمیر سٹوڈین ہاؤس پشاور کشن نرائن جلیپ شایع ہوا

## قانون ستار - ایک جائزہ

The compiler and author of "Qanoon-e-Sitar" Syed Safder Hussain Khan was the Extra Assistant Commissioner Bahadur Muntazim of Patodi state. This book was published in 1378 A H (1871 A D). It deals with music. The present article highlights the research and contents of this book particularly with reference to the stringed instrument known as Sitar.



”قانون ستار“ کے مولف و مصنف سید صفدر حسین خاں صاحب اکثر اسٹنٹ کمشنر بہادر متنظم ریاست پانودی ہیں۔ کتاب کا سنہ اشاعت ۱۲۸۸ ہجری مطابق ۱۸۷۱ء ہے۔ اس سے پہلے کہ قانون ستار سے متعلق بات آگے بڑھائی جائے۔ میں قارئین کی دلچسپی کے لیے یہ بتاتا چوں کہ ایسی نادر و نایاب کتاب کسی کتاب کی دکان میں دستیاب نہیں ہوتی یہ تو ریڑھے پر بکنے والی پرانی کتب میں گاہے گاہے دیکھی جاتی ہے۔ جسے کوئی ضرورت مند گھر والی ردی کاغذ سمجھ کر بیچ دیتی ہے۔ قانون ستار ایسی ہی ایک کتاب ہے جو ڈھاکہ شہر کے ایک ریڑھے والے سے دستیاب ہوئی تھی۔

موسیقی سے مجھے نوعمری سے عشق ہے۔ اسے میں نے سید نور کے قیام میں حبیب اللہ خاں سے سیکھا تھا۔ حبیب اللہ خاں پیشے کے اعتبار سے ریلوے ورکشاپ میں سینئر چارج مین تھے۔ ستار بہت اچھا بجاتے تھے۔ ضرب بہت کوئل تھی۔



اتوار کے اتوار میں اپنے ریلوے کوارٹر (سید پور میں) میں ایک محفل سجا تا تھا جس میں حبیب اللہ خان، ان کے شاگرد حفیظ اللہ اور دونامی گرامی فرد موسیقی ہوتے تھے۔ اسحاق صاحب اور قاسم خان، ایک ریلوے کارکن طبلہ نواز (نام یاد نہیں) شریک ہوتے تھے۔ قاسم خاں در بھنگے کے نامور رئیس در بھنگی خاں کے صاحبزادے تھے۔ عمر پچاس کے اوپر تھی۔ سرود اچھا بجاتے تھے۔ اسحاق صاحب ہارمونیم بجانے کے بے شہرت رکھتے تھے۔ وہ بھی سید پور ریلوے ورکشاپ میں ملازمت تھے۔ کلکتہ کے نامور ٹھمری گائیک بھیا جی گپت راؤ کے چہیتے شاگرد ڈیوک مورس سے کلاسیکی موسیقی بالخصوص ٹھمری میں ماہرانہ دسترس حاصل کی تھی۔ ان کے علاوہ میرے دوسرے دروزہ کے پڑوسی ملک ریاض الدین حیدر بھی اس مختصر بزم کے رکن رکین تھے۔

یہ زمانہ ساٹھ کی دہائیوں کا تھا۔ سقوط ڈھاکہ کے بگل کی آواز سنائی دینے اور پیروں تلے سے زمین سرکتی ہوئی محسوس ہونے لگی تھی۔ ہر شخص بے چین ایک بھاگم بھاگ کا منظر! ہم نے ابھی حبیب اللہ خاں سے ستار سیکھنا ہی شروع کیا تھا اور دو تین گت پر ہاتھ رواں ہی کیا تھا کہ سقوط کی آہٹ محسوس ہونے لگی۔ سارے اثاثے اونے پونے بیچ ڈالے گئے۔ کتابیں سید پور میں رہ جانے والے دوستوں کو دیے دیں صرف چند خاص خاص کتابوں کو ایک جھوٹے میں رکھ لیا۔ انہیں میں حکیم کرم امام خان کی معدن الموسیقی، معارف النغمات، غنچہ راگ، قانون ستار اور اصول النغمات آصفیہ اور دیگر موضوعات پر چند اک اور کتب!

تو جناب! 'قانون ستار' میرے ساتھ سقوط ڈھاکہ سے پہلے اور بعد کے سارے غم جھیلیں ہوئی میرے ساتھ کراچی چلی آئی اور اب 'دریافت' سلام آباد کی بدوست اس قابل ہوئی کہ اس کی رونمائی اس کے صفحات پر ہونے جاری ہے اور میں سوچ کر مسرور ہوا جاتا ہوں کہ تاریخ کا یہ خزانہ تاریخ کے حوالے ہو رہا ہے۔



میری سمجھ میں نہیں آرہا ہے کہ ”قانون ستار“ کا پر بات کہاں سے شروع کی جائے اور کیسے شروع کی جائے۔ لیکن کہیں نہ کہیں سے تو اس کا آغاز ہونا ہے۔ نتیجے میں اس سفر کی ابتدا ایک راہی سے کرتا ہوں، قانون ستار کے تعارف کی ابتدا بھی یہیں سے ہوتی ہے

ہر تار سے ستار کا اسرار عیاں ہے

ہر نعرہ میں توحید خداوند جہاں ہے

کیوں وجد میں آئیں نہ بھلا صوفی و صافی

جب خشک سی اک چوب بھی سرگرم نغول ہے

محققہ سی تمہید کے بعد کتاب کے مصنف و مولف سید صفدر حسین خاں نکتہ ہیں

’سید صفدر حسین خاں دہلوی، خدمت میں شائقین، علم موسیقی کے

نزارش پرداز ہے کہ یہ نیز مند ابتدا سے اس شعور سے خواہاں

زیارت درویشاں با صفا و طائب مجاست رہا باب علوم رہا۔“

چنانچہ جہاں چاہ وہاں راہ ہے کہ مصداق نکھیں یہ طلب اجمیر سے گئی۔ وہاں ان کی مراد پوری ہوئی اور انہیں حضرت سید شاہ صاحب چشتی سے ملازمت حاصل ہو گئی۔ سید صفدر حسین صاحب کو یہ بزرگ فقیر کامل اور عاشق واصل گئے اور انہوں نے طہریت قلب کے ساتھ رات کو ن کے دامن ہمت کی طرف دراز کیا اور مرید خانوادہ علیہ چشتیہ ہو گئے۔ یہاں سید صفدر حسین خاں صاحب نے دانستہ یا نا دانستہ حضرت امیر خسرو کی رویت کو دہرائی ہے۔ خسرو حضرت نظام الدین اویا سے جیسی عقیدت و رات رکھتے تھے۔ سید صفدر حسین خاں نے ویسی ہی عقیدت کے ساتھ حضرت سید شاہ صاحب چشتی کے ساتھ یہ ماطفت میں پناہ لی۔

اب سید صفدر حسین خاں صاحب کے سامنے سوال یہ پیدا ہوا کہ اس فن کے

مقصود میں کون سا ساز مدد و معاون ہوگا۔ بہت سوچ بچ کے بعد قرعہ فل ستار کے نام

کا۔ پھر یہ قول سید صاحب "شغلِ ارال بہانے کے لیے اس سے بہتر نوبی سار نہیں۔  
جائے بھی ہے اور معیوب بھی نہیں۔ پھر اس ایک سار پر دسترس سے دوسرے آیات موسیقی،  
پر، ترن آسان ہو جاتی ہے" اور سید صاحب کے اس میں یہی "خدا کرے" کی  
ایسا لکھتا مل جائے تو مستغنی ہو جاؤں۔" چنانچہ جب یہ صاحب فن کی پہچان ہوئی اور ان  
دوران میں دربارِ پٹواری سے دہلی آئے، تو ایک بزرگ فخرِ مثال سے "یہاں سے رہاں" اور  
آفاقِ ستار نوازی میں طاق، جاو بیان، بیبا جان کے ملتان تک سید صفدر حسین خاں کی  
رہنمائی کی۔ بیبا جان ستار بانج میں یہ تاثیر تھا اس کا بیان خود سید صاحب کی زبان سے  
"ان کا جو ستار سنا سن رہ گیا، ماشاء اللہ چشم بدور بہا تھ میں کیا تین اور طاقت ہے۔ ان  
کے زیر و بم نے سون بھادوں کا مزور اندر کی محفل کا ہاں اچھا۔ سامعین کو تصور حیرت  
بنادیا، جیسا سنا تھا اس سے زیادہ پایا گویا یہ شعر انہیں کی شان میں سے۔

چھینر دے بیٹھ کے گر صبح کو اپنا وہ ستار

بھیرویں کو وہ اگر چاہے بنادے دیپ

واقعی فنِ ستار نوازی میں اثباتی ہیں۔ ایسا مدد کا ہے کو نصیب ہوتا ہے نفسِ الٰہی میں، یہ انہیں  
کا حوصلہ ہے کیونکہ اور تو برابر کا بانج بجاتے ہیں اور وہ ٹھکانوں کا ستار بجاتی ہیں۔ ستار  
نوازوں میں اپنا اعجاز دکھاتی ہیں۔ ہائے میاں تان میں نہ سوئے ان کے ہاتھ چھوٹے اور  
بیجا کر ہوتا سن کر بخود ہو جاتا۔ استادِ ذوق نے یہ شعر گویا نہیں زبان سے کہا ہے

واقفِ موسیقی ایسا کہ ادا کرتا تھا

کبھی میں بارہ مقام اور کبھی میں چاروں گت

اور سید صفدر حسین خاں بیبا جان صاحب کے بانج پر ٹو ہو گئے اور درخواست کی بیبا جان انہیں  
تعلیم دینے پر رضا مند ہو جائیں۔ بیبا جان صاحب نے یہ فن بہادر خاں جی ولد مسیت خان  
جی سے سیکھا تھا اور شاگردِ خاص میں شمار ہوتی تھیں۔ اس دور میں بڑے بڑے ستار بہادر

خن جی کا نام لے کر خاک چاٹتے تھے۔ بہادر خان جی بنیادی طور پر بین کار تھے۔ لیکن ان کی انگلیاں کسی وجہ سے زخمی ہوئیں تو ستر بانج کی طرف آگئے اور ستر میں بین کے توڑے کو بھر دیا۔ تو گویا بیبا جان صاحبہ ستر پر وہی بانج بجاتی تھیں جو سرود ستر بانج کا خوبصورت آمیزہ تھا۔

”قانون سر“ ۲۷۳ صفحات پر مستس ہے۔ کتاب کے شروع میں الگ سے چار صفحات کی ”فہرست قانون ستر بہ حروف تہجی“ دی گئی ہے۔ یہ فہرست راگوں کی مصوعات فرہم کرتی ہے۔ اس کی حیثیت Self Explanatory ہے۔ اس میں ایک سو ایک راگ و راگنی کا احاطہ کیا گیا ہے۔

صفحہ ۱۷۴ سے صفحہ ۱۷۳ تک تقریباً ۷۴ راگوں کے حواص سے فردا فردا، اس کے سرگموں کی زبان میں گیتیں مقرر کی گئی ہیں۔ راگ کا پھیناؤ اور آرائش کے لیے توڑوں کا ذکر ہے۔ مش کے طور پر نمبر شمار ۳۸ گت سار رنگ دن چڑھے کا راگ ٹھانھ کافی

در دا در دا را (داسم دا را) در دا در

دا را (دا) دا (دا) را

گت ہمیر۔ ٹھانھ ایمن۔

در دا در دا را (داسم دا را) در دا

در دا را دا را

توڑ نمبر ۱

(در دا در) دا را (دا دا را) در دا

(در دا را) دا دا را دا در (دا دا)

دا را را دا دا را در دا در دا را

گت شروع

صفحہ ۷۵ سے ۲۳۱ تک مختلف مروجہ رنگ رانیوں کے بول رقم کیے گئے ہیں۔ اس ذکر کا اختتام دوہوں پر ہوتا ہے۔ ۲۳۳ سے راغوں کے بولوں کا سلسلہ شروع ہو کر صفحہ ۲۳۴ پر ختم ہوتا ہے۔ اس صفحہ سے بیارام صاحب برادر جج ہنگہ صاحب رئیس ریواڑی کے طبعزاد بولوں کا سلسلہ شروع ہو جاتا ہے جو خیال گائیکی کی مطابقت سے رقم ہوئے ہیں۔ بد خیں ملت تال تلوارہ سے ہوتی ہے۔ تم بن کون ہرے، نام موروں، پیہ حضرت نظام الدین ولیا پیہ۔ آن پری دربار تمہارے نس لچو حضرت امیر حضرت نظام الدین دیا پیہ۔ جیا جی رام کے طبع زد گیتوں کا یہ سلسلہ ۲۶۱ صفحات پر ختم ہو جاتا ہے۔ صفحہ ۲۶۲ پر تقریظ ”قانون ستار“ طبع سابق۔ اس کے ساتھ ہی نئی صفحات تاریخ مطبوعہ میں آتے ہیں۔ جن سے کتاب کا سن اشاعت ۱۲۸۸ ہجری مطابق ۱۸۷۱ء نکلتا ہے۔ خاتمہ طبع کے عنوان سے ریختہ قلم جو دو رقم ابوناظم محمد حامد علی خاں حامد شاہ آبادی کے مسطورہ ہذاں لکھی رہائی ہے

قانون کرامات ہے قانون ستار  
اک طرفہ طلسمات ہے قانون ستار  
کیا سہل ہوا ہے اب فن موسیقی  
مرشد کی کرامات ہے قانون ستار

اس کے بعد دو صفحات میں حامد علی خان حامد صاحب کے تعارفی کلمات ہیں، جو ۲۷۴ صفحہ سے شروع ہو کر ۲۷۶ صفحہ پر ختم ہوتے ہیں۔ ۲۷۵ صفحہ کا آدھا اوپری حصہ دست برد زمانہ سے غائب ہے، اس صفحہ کے دوسرے نصف میں حامد صاحب لکھتے ہیں

”جناب سید محمد صفدر حسین خاں صاحب اکسٹرا کمشنر بہادر دہلی کی کتاب ”اجواب مسک“ بہ قانون ستار ہے جس پر شائقین فن موسیقی کا جان و دل شمار ہے۔ اس کتاب لاجوب کی خوبیوں پر جس قدر

نہیے کم ہے۔ یہ مجموعہ گلستان ہمیشہ بہار موسوم بہ قانون ستر نول  
 کشور پریس کان پور میں بہ سرپرستی محلے القاب عالی جناب منشی  
 پرگت نران صاحب رائے بہادر، ملک مطیع و امیر اقبالہ، باہتمام کامل  
 جناب منشی بھگوندیاں صاحب عاقل ایجنٹ مطبع پارچیمہ شہرہ ستمبر ۱۹۱۱ء  
 چھپا اور اشاعت پذیر ہوا۔“

صفحہ ۹۰ پر میاں علی رضا خان کی ترتیب دی ہوئی گت جھنولی ٹھانڈھ یمن۔ رضا خانی بات  
 کے اندر کی مظہر ہے

دار دا دا دار دا (دار دا) دا دا

دا (دا را) دا (در در) دار دا دا

توزہ نمبر ۱

(در در) دا (داد دا) دار (در در) دا (داد دا)

(در در) د (داد دا) (در در) دا داد دا

گت شروع

قانون ستر کے مصنف سید صفدر حسین خان صاحب نے کتاب کے دیباچے  
 میں جسے آج کل پیش لفظ سے بھی تعبیر کیا جاتا ہے اپنے بارے میں در اپنے شوق کے  
 بارے میں لکھا ہے۔ اس سے ن کی موسیقی سے گہری رغبت کا پتا چلتا ہے، اس بنا پر وہ  
 موسیقی کے سچے شوقیہ کہے جاسکتے ہیں۔ وہ کتاب میں جستہ جستہ بڑی فراخ دلی سے عامان  
 و مشہیر موسیقی کا ذکر کرتے چپے گئے ہیں، وہ لکھتے ہیں

”خالصا صاحب مستغنی الہ و صاف نواب غلام حسن خان صاحب جنکا شمار

مشہیر موسیقی میں ہوتا تھا اور مشفق مکرّم خواجہ صاحب سلمہ، اللہ تعالیٰ کہ

جن کا شمار فی زمانہ نامتو مفتہات صنادید جہاں سے ہوتا تھا، ان حضرات



سے بعض بعض مقامات اور صحت سمتوں کی دریافت ہوتی رہی۔

مردان علی خان موفہ کتاب موسیقی ”غنیہ رب“ نے بارے میں سید صفدر حسین علی خاں لکھتے ہیں کہ ”فی الواقع - دید ہے نہ شنید ہے، کتاب عجیب ہے اور نسخہ غریب، تحقیقات نعمات ہند میں ماثالی ہے۔ غیرت وہ از ٹنگ بہر ادائی ہے۔ اللہ اللہ عبارت و بیارہ لی ہے کہ ملا عبدالرزق سورتی کی میانی اند غانی اس کے سامنے پانی پانی ہے گویا دریا کو کوزہ میں بھرا ہے۔“

انہوں نے منشی اجڑ مل صاحب کی فن ستار پر قبل لکھی گئی کتاب معلم استار کو اس رہ تار یک کا چراغ کہا ہے۔ انہوں نے آخر میں قرین قانون ستار سے چھ نکات پہا ہے، اپنی طلب کے لیے مومن کا یہ شعر لکھ دیا ہے

خواہاں ہیں نہیں طالب زر ہم

تسین خن فہم ہے مومن صد اپنا

سید صفدر حسین خان ”مقدمہ“ میں ایک جگہ رقم طراز ہیں:

’ دو طرح کے بان ستار‘ کا ذکر کیا گیا جو اس سے اور شب مرون

تھا۔ ایک میت خانی اور دوسرا مٹی رص خانی جس + پوربی کتے

تیں۔ پوربی کے بان کے متعلق سید صاحب کا خیال ہے ”یہ بان ذر

مشکل ہوتی ہیں کیوں کہ ان کے بوں آڑے ہوتے ہیں اور چال

گتوں کی تیز س لیے ن کے ساتھ تال ادھے کی بہائی جاتی ہے

ور پھیلاؤ بھی ن گتوں کا دشوار ہے، جس زمانے میں راقم ملک

پورب اور کن میں تھا تو اکثر دوست پوربی ستار بجاتے تھے۔“

آگے سید صاحب نے جو کچھ لکھا ہے اس سے پتا چلتا ہے کہ وہ

پوربی باج سے زیادہ متاثر نہ تھے۔ وہ مسیت خانی باج کے پرستار تھے۔ اس حوالے سے بات علی رضا خان تک آگئی ہے تو اس کے آگے پیچھے کی کچھ معلومات رقم کر دینا مناسب معلوم ہوتا ہے، یہ علی رضا خان، رضا خانی باج کے موسس غلام رضا خاں کے صاحبزادے تھے۔ غلام رضا خاں، رضا خانی باج کے موسس و موجد، پٹنہ کے رئیس تھے۔ موصوف پہلے نواب آصف الدولہ اور بعد ازاں واجد علی شاہ کے دربار سے وابستہ رہے۔ ”معدن الموسیقی“ کے مصنف حکیم کرم امام خاں نے رضا خاں کے فن ستار نوازی کی تعریف کی ہے۔ البتہ تیز لے میں باج کی دشواری کی وجہ سے غلام رضا خاں کو اپنے باج اول و آخر فرد کہہ کر اپنی بات ختم کر دی ہے۔“

قانون ستار کے مصنف سید صفدر حسین خاں نے صفحہ ۲۶ پر ستار ملانے کا طریقہ بھی رقم کیا ہے۔ میں اسے یہاں من و عن پیش کرتا ہوں کہ ستار پر کوئی گفتگو اس کے بغیر ادھوری سمجھی جائے گی۔

”وضع ہو کہ ستار پر اکثر چھ تار آہنی و برنجی ہوتے ہیں۔“

باج کا تار آہنی کھرج برنجی پنجم آہنی رنر برنجی پیپھا آہنی  
ایک دو ایک ایک ایک ایک

اول کھرجوں کو ملاوے کہ آواز ان کی یکساں ہو جاوے پھر باج کے تار کو ملاوے اور انگلی پردہ سر یعنی نمبر ۱۱ پر رکھ کر دیکھے اگر آواز اس کی کھرجوں سے مطابق ہو جاوے تو جانتا چاہیے کہ وہ ہر سہ تار مل گئے ورنہ کھونٹیوں کو موڑ کر کم و بیش کر کے درست کر لے، ازاں بعد تار پنجم کو ملاوے اور اس تار کو کھرجوں سے کم ملاوے اور پردہ نمبر ۱۵

یعنی اتری پنجم پر تار باج کو انگلی سے دبا کر تار پنجم کو دیکھے اگر آواز  
 دونوں تاروں کی برابر معلوم ہو تو جاننا چاہیے کہ یہ تار بھی مل گیا اور  
 اس کے تار لرز کو تار کھرج سے برابر ملا دے کہ ہم آواز ہو جاوے۔  
 اس کے بعد پیپہا کو ملا دے اور پردہ نمبر ۱۱ پر تار باج کو انگشت سے  
 دبا کر مثل تار پنجم سے مقابلہ کرے جب دونوں ہم آواز ہو جائیں تو  
 اس کو بھی صحیح جاننا چاہیے۔ غرض جب جملہ تاروں کی آواز یکساں  
 ہو جاوے گی تو گویا ستار مل گیا۔ مگر چھوٹے بڑے ستار کا فضا و  
 ہے کیا معنی کہ جو ستار چھوٹا ہوگا اس پر جنگ یعنی چڑھے سرخوش  
 معلوم ہوں گے اور ستار کلاں پر جھلے سر یعنی اترے اور ملائم خوش  
 اور پیچھے ہوتے ہیں اور گنجائش مینڈ کی کی زیادہ ہوتی ہے۔“

(قانون ستار، صفحہ ۲۶-۲۷)

”قانون ستار“ کے شائقین کے لیے ”مقدمہ“ کے عنوان سے صفحہ ۱۵ پر جو اطلاع دی گئی  
 ہے اس کی رو سے ”ستار پر دو طرح کے پردے ہوتے ہیں۔ اول بانئیں پردے جن کو  
 حرکت نہیں ہوتی اور یہ باعث اس قیام دوائی کے اچل ٹھٹھ کہلاتا ہے۔ اصل میں یہ  
 پردے بین کے ہوتے ہیں مگر بعض اشخاص ستار پر بھی رکھتے ہیں، دوسرا طریقہ عام ستاروں  
 کا یہ ہے کہ ان پر سولہ پردے بدین تفصیل ہوں، چار پردے یعنی دوسرا اور دو پنجم کے  
 ثابت یا غیر متحرک ہوتے ہیں اور اپنی جگہ سے سرکائے نہیں جاتے اور باقی پردے سیارہ یا  
 متحرک کہلاتے ہیں۔ اصطلاح ستار نوازیوں میں پردوں کے چڑھانے سے یہ مراد ہوتی ہے  
 کہ وہ پردے نیچے کی سمت بہ طرف تو بنے کے اتارا جاوے اور اتارنے کے یہ معنی ہوتے  
 ہیں کہ کوئی پردہ سیارہ اوپر کی جانب طرف کھونٹیوں کے چڑھایا جائے۔

علاوہ ازیں قارئین کی دلچسپی اور جان کاری کے لیے قانون ستار کے مصنف نے

مختلف ٹھاٹھوں میں بندھے ہوئے ستار کے نقشے بھی مہیا کیے ہیں۔ صفحہ ۲۸ پر ٹھاٹھ ایمن، صفحہ ۲۹ پر بھیر دین، صفحہ ۳۰ پر ٹھاٹھ پیو، صفحہ ۳۱ پر ٹھاٹھ پرچ کائنٹرا، صفحہ ۳۲ پر ٹھاٹھ جے جے دتی، صفحہ ۳۳ پر ٹھاٹھ جونپوری، صفحہ ۳۴ پر ٹھاٹھ دیس، ۲۵ پر کاہڑا، ۳۶ پر ٹھاٹھ بھماج، ۳۷ پر ٹھاٹھ کھماج، صفحہ ۳۸ پر ٹھاٹھ دیس، صفحہ ۳۹ پر ٹھاٹھ کافی، صفحہ ۴۰ پر ٹھاٹھ کائنٹرا، صفحہ ۴۱ پر ٹھاٹھ نیڈول۔

نمونے کے لیے ٹھاٹھ ایمن، ٹھاٹھ بھیر دین اور ٹھاٹھ کھماج کے نقشہ مندرج ہیں۔ جنہیں مضمون کے آخر میں دیکھا جائے۔

ستار باج کے حوالے سے جیراج بھائی نے اپنی انگریزی کتاب موسیقی (نام بھول رہا ہوں) میں استاد ولایت خاں کا یہ طور خاص ذکر کیا اور انہیں ستار باج میں ایک مخترع کی حیثیت سے شناخت کیا ہے۔

استاد ولایت خاں اب ہم میں نہیں رہے، فروری ۲۰۰۴ء میں داعی اجل کو لبیک کہا۔ وہ ستار باج میں امداد خانی باج سے تعلق رکھتے تھے، امداد خانی باج، ولایت خاں کے دادا استاد امداد خاں (پ ۱۸۸۴ء) کے نام سے منسوب ہے۔ ان کے بعد ان کے نامور بیٹے عنایت خاں نے اس باج کو اس قدر عروج و کمال دیا کہ ناقدین نے استاد عنایت خاں کو بیسویں صدی کے سب سے بڑی ستار نواز کی حیثیت سے شناخت کیا۔ استاد عنایت خاں کے بعد فن ستار نوازی کو ان کے، نق بیٹے استاد ولایت خاں نے اپنے انداز میں توسیع دی۔ استاد امداد خاں موسیقی کے اسکول میں اعلیٰ تربیت دینے کے لیے کلکتہ کے رئیس سریندراموہن کے بڑے بھائی جوتندر اموہن کی دعوت پر ۱۹۱۱ء میں کلکتہ آئے اور ان کی سرپرستی میں مہر علی لین کلکتہ میں آباد ہو گئے، یہیں ان کے نامور صاحبزادے استاد عنایت خاں ۱۹۲۸ء میں مہر لین کے گھر میں پیدا ہوئے۔ موسیقی کی تعلیم عظیم باپ سے حاصل کر کے مہاراجہ ملتا گاچھ گوری پور کے ہاں ملازم ہو گئے۔ راجہ نے استاد عنایت خاں کی

بڑھ چڑھ کر قدر والی کی۔ امداد خانی باج کی تثلیث کا دلچسپ تناظر دیکھیے، دادا اس باج کے موجد، بیٹے استاد عنایت خاں نے بیسویں صدی میں عظمت کا نیا جھنڈا گاڑا اور چوتے استاد ولایت خاں نے ستر کے ساز میں اجتہاد کیا۔ اس اجتہاد ایجاد کے بارے میں "جیران بھائی" لکھتے ہیں:

Vilayat Khan's most outstanding innovation is the introduction of the Gayaki (vocal) style on the sitar in which the phrasing and ornamentations are based on voice technique. This has only been possible, because Vilayat Khan is also accomplished singer. This necessitated a modification of the Sitar as well as an adjustment in playing technique.

Among Vilayat Khan's other innovations one is of particular importance in connection with this record. He has evolved a new method of tunings (سر کرنے کا) that playing strings of the sitar, which necessitates the removal of the bass, third and fourth strings usually of copper and bronze and replacement of these by a single steel strings.



Given over before V.ayat Khans new  
tunnings of six strings) sitar

ابھی تک ستار باج کے تین بڑے اسکول اور ان کی خصوصیت کا ذکر کتب موسیقی میں ہوتا چلا آ رہا ہے۔ اول مسیت خانی باج۔ یہ صاحب میاں تان سین کی تیسری پیڑھی میں ہو گزرے ہیں، دوسرا رضا خان باج ہے یہ محمد رضا خاں یا غلام رضا خاں کے نام سے مختص ہو کر رضا خانی باج کہلایا اور تیز بے کا باج ہے۔ یہ دونوں نام انگریزی اردو کے کتب موسیقی میں ایک ہی شخص کے لیے استعمال ہوتے آ رہے ہیں۔ لیکن ”اصول النغمات آصفیہ“ میں اس کے مصنف نے اپنا تعارف اس طرح کرایا ہے ”غلام رضا خاں ابن محمد پنہ۔“

غلام رضا عظیم آباد کے رئیس اور شاہاں اودھ کے دربار سے متعلق تھے۔ غالباً آصف الدولہ کی فرمائش پر ہی غلام رضا خاں نے اصول النغمات آصفیہ بہ زبان فارسی تصنیف کی۔ شاہد دہلوی مدیر ساقی نے اس نسخے کی بڑی توصیف کی ہے۔ اصول النغمات آصفیہ ۱۸۱۳ء میں مکمل ہوئی۔ جیراج بھائی، عطیہ فیضی (مولفہ دی انڈین میوزک) اور پروفیسر عبدالحکیم (ہسٹری آف انڈیا پاک میوزک) نے بھی اپنی کتب میں موسیقی میں بہ طور خاص اس کا ذکر کیا ہے۔

غلام رضا خان کے بیٹے علی رضا خاں نے بھی ستر نوازی میں اپنے والد، صاحب ایجاد و اختراع کے نقش قدم پر چل کر پنپنے اور کلکتے میں نام وری اور شہرت حاصل کی اور بعد ازاں ہندوستان گہر پیمانے پر اپنے خاندان کا نام روشن کیا۔

امداد خانی باج کے موجد و مخترع استاد ولایت خاں کے دادا امداد خاں کہلئے، کہا جاتا ہے۔ اس باج کی تشکیل میں مسیت خانی اور رضا خانی باج کا استخراج شامل ہے۔ علاوہ ازیں ستار کے تاروں میں گائیگی انگ اور اس کی چلت پھرت کو برتا گیا ہے۔

استاد ولایت خاں نے ایک قدم اور آگے بڑھ کر اپنے بے بجائے سات تار

کے چھ تار کا ستار وضع کیا جس میں سارے تار اسٹیل (لوہے) کے استعمال ہوتے ہیں۔

اس طرح تاریخ کے حوالے سے اگر ستار باج کے ارتقا کا جائزہ لیا جائے تو اس کی صورت یہ بنتی ہے کہ انیسویں صدی میں خاں کبے بیٹے بہادر خان جی کی نامور شاگردہ بیبا جان دہلوی اور قانون ستار کے مصنف و مؤلف سید صفدر حسین خاں اور دیگر سنی گھرانے کے ستار نواز کے اثر میں رہی۔

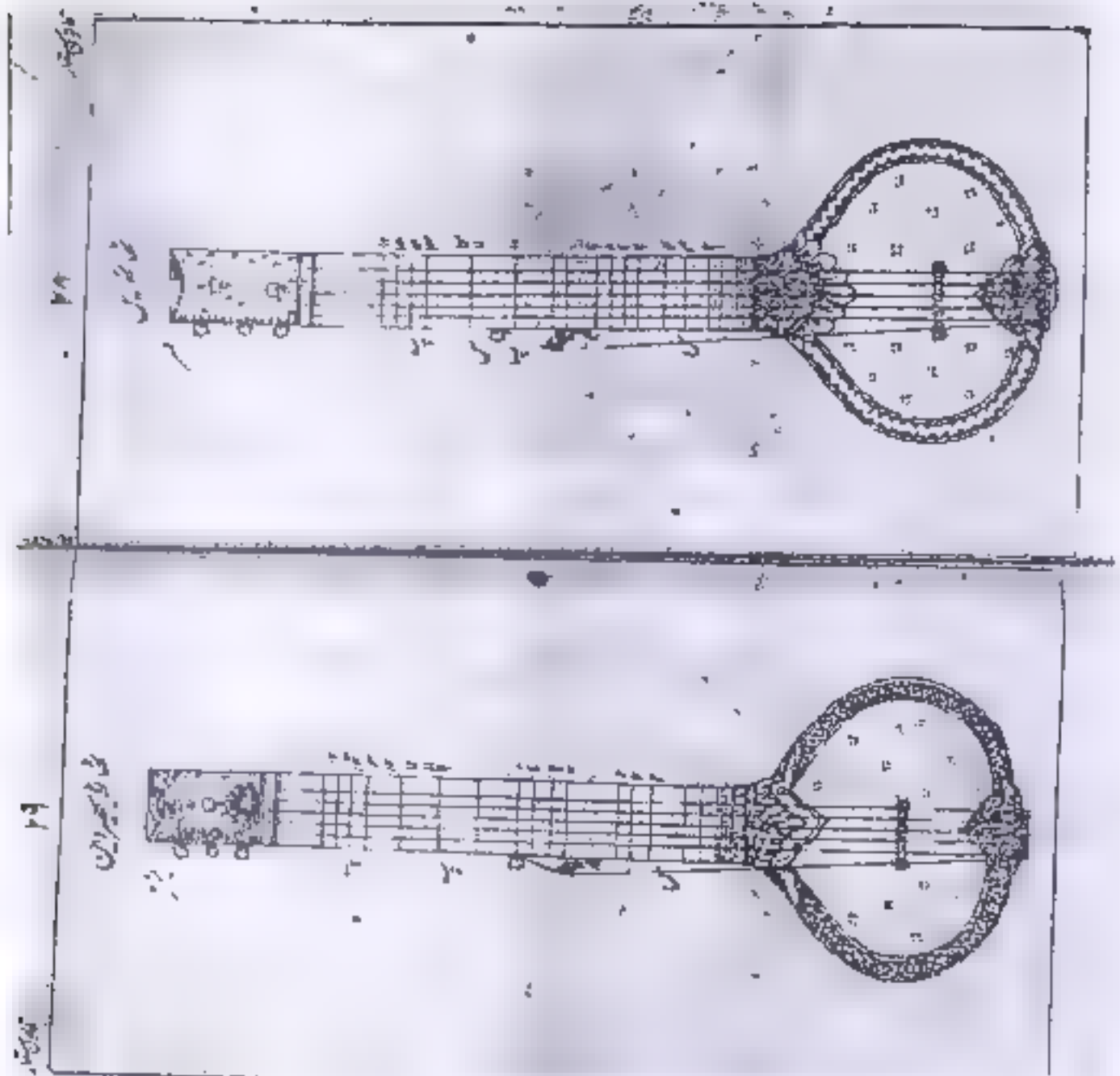
بیسویں صدی مکمل امداد خانی ہاج کے زیر اثر و سحر رہی، بنگال سے پنجاب تک یعنی کلکتہ سے راہوہ تک اس سحر کی کار فرمائی دیکھی گئی۔ ۱۹۱۱ء سے امداد خان خود فلکتے آگئے۔ ان کے عظیم بیٹے استاد عنایت خاں کی تمام عمر اسی آب و ہوا میں گزری، استاد عنایت خاں کے لائق بیٹے استاد ولایت خاں نے اپنے بزرگوں کی طرح ہندوستان گیر عظمت و شہرت حاصل کی۔ پاکستان میں اس طرز خاص کے واحد نمائندہ استاد شریف خاں پونچھ والے تھے جنہوں نے یہ فن براہ راست استاد عنایت خاں سے حاصل کیا تھا۔

استاد ولایت خاں کے بڑے معاصر پنڈت روی شنکر ستار نوازی میں اندرون ملک اور بیرون ملک شہرت رکھتے ہیں۔ پنڈت روی شنکر کے ہاں یہ فن استاد حناء الدین خاں سے آیا جو برہمن بڑیا (بنگلہ دیش) کے متوطن ہیں۔ خود روی شنکر کا آبائی وطن جیسو (بنگلہ دیش) ہے۔

باب ”قانون ستار“ سے شروع ہوئی جس کے مولف و مصنف سید صفدر حسین خاں ہیں۔ اس کے کئی ایڈیشن ۱۲۸۸ھ مطابق ۱۸۷۱ء تک شائع ہو چکے تھے۔ جیسا کہ آپ نے دیکھا کہ فن ستار نوازی کے حوالے سے اس میں وہ سب کچھ ہے جس کے بارے میں سوچا جاسکتا ہے۔ اس باب میں قانون ستار ایک انسائیکلو پیڈک رویہ رکھتی ہے۔ بجا طور پر ستار کے باب میں ”قانون ستار“ ایک قدیم و نایاب کتاب ہے۔





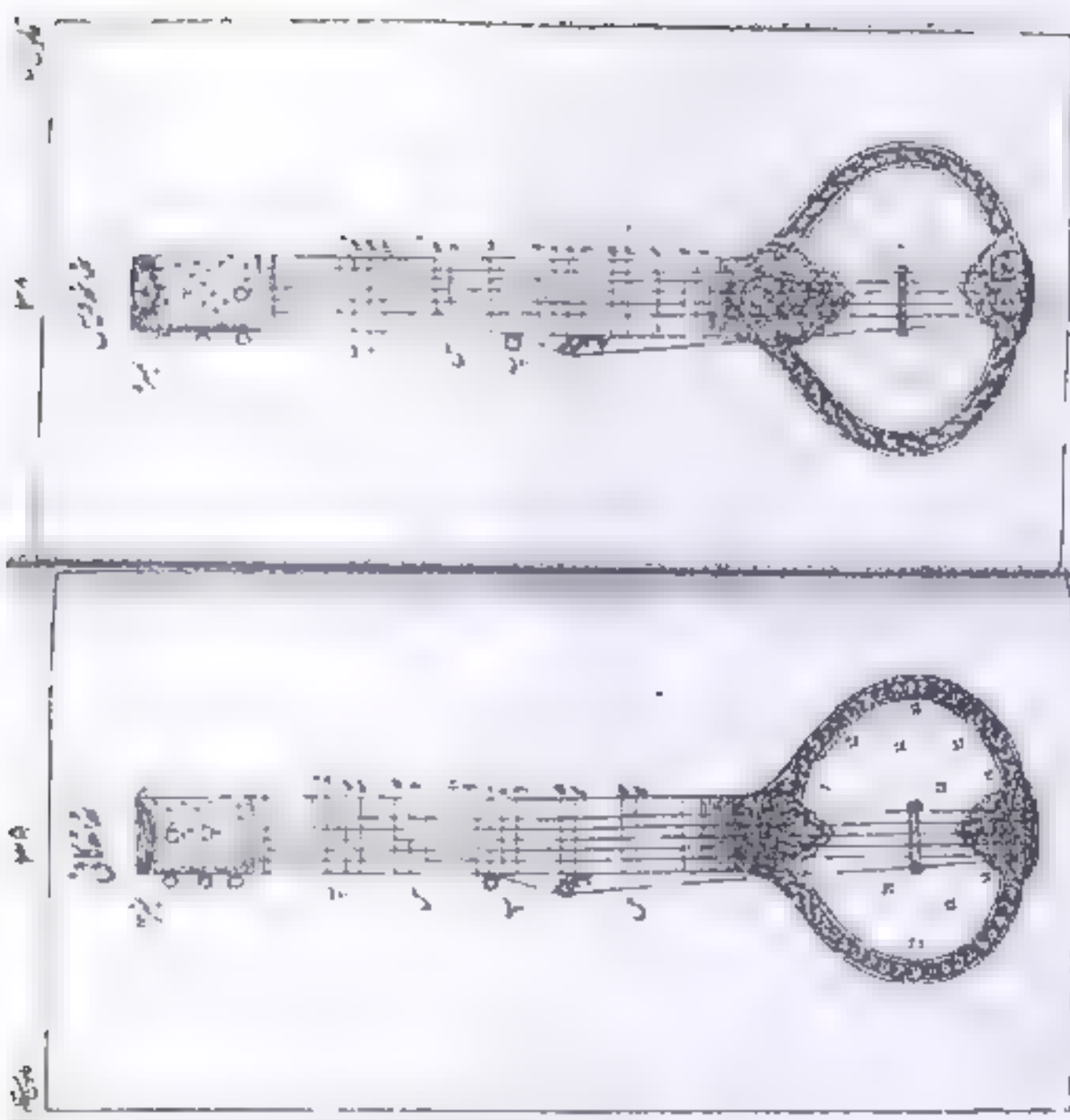


Handwritten musical notation on two staves, likely from a manuscript. The notation is written in a style characteristic of Persian or Arabic musical notation, featuring a series of notes and rests on a five-line staff. The notation is written in a cursive script, possibly using the 'Alf' (Alf) system.

The top staff is labeled with the title "مثنوی کمال" (Mثنوی کمال) and the number "۳۴". The bottom staff is labeled with the title "مثنوی کمال" (Mثنوی کمال) and the number "۳۵".

The notation consists of a series of notes and rests, with some notes marked with a small '5' or '10' below them, indicating a specific rhythm or pitch. The notation is written in a cursive script, possibly using the 'Alf' (Alf) system.







کے لئے چاہے۔

وہ کہنے لگے ہیں کہ ہمت پر غصہ۔

کے ایک جوتے ہیں، سو عید۔

خیال میں کلیات میں تو۔

میں نے دیکھا کہ وہ بڑے۔

میں نے دیکھا کہ وہ بڑے۔

میں نے دیکھا کہ وہ بڑے۔

میں نے دیکھا کہ وہ بڑے۔

میں نے دیکھا کہ وہ بڑے۔

میں نے دیکھا کہ وہ بڑے۔

میں نے دیکھا کہ وہ بڑے۔

میں نے دیکھا کہ وہ بڑے۔

میں نے دیکھا کہ وہ بڑے۔

میں نے دیکھا کہ وہ بڑے۔

میں نے دیکھا کہ وہ بڑے۔

میں نے دیکھا کہ وہ بڑے۔

میں نے دیکھا کہ وہ بڑے۔

میں نے دیکھا کہ وہ بڑے۔

میں نے دیکھا کہ وہ بڑے۔

میں نے دیکھا کہ وہ بڑے۔

میں نے دیکھا کہ وہ بڑے۔

میں نے دیکھا کہ وہ بڑے۔

میں نے دیکھا کہ وہ بڑے۔

میں نے دیکھا کہ وہ بڑے۔

میں نے دیکھا کہ وہ بڑے۔

میں نے دیکھا کہ وہ بڑے۔

میں نے دیکھا کہ وہ بڑے۔

میں نے دیکھا کہ وہ بڑے۔

میں نے دیکھا کہ وہ بڑے۔

میں نے دیکھا کہ وہ بڑے۔



## تاج محل اور اس کے معمار

The essay is an attempt at research of the construction of Taj Mahal the time and resources spent on it and how the money was collected. It also discusses different aspects of the Taj, the exact measurements of its various portions the builders and craftsmen involved in its construction where and how the precious stone and wood were acquired - all these form the crux of this analytical essay.



تاج محل کی عمارت کی تعمیر میں جو زمانہ صرف ہوا اس میں مورخین کا اختلاف ہے لیکن کتبوں وغیرہ کے دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ بیس سال سے کم مدت میں یہ عمارت تکمیل کو نہیں پہنچی۔ کیونکہ ممتاز الزمانی کا ذیقعدہ ۱۰۴۰ھ میں انتقال ہوا اور اس عمارت کی تعمیر جمادی ۱۰۴۱ھ (۱۶۳۱ء) میں شروع ہو گئی۔ کتبوں کی مختلف تاریخوں سے، جو روضہ تاج محل میں مختلف مقامات پر درج ہیں، پتہ چلتا ہے کہ سب سے اخیر کتبہ صدر دروازے کا ہے جس پر ۱۰۵۷ھ (۱۶۴۷ء) درج ہے۔ اس حساب سے کل زمانہ تعمیر ۱۷ سال ہوا۔ لیکن صدر دروازے کے اختتام کے بعد بھی یہ عمارت دو تین سال تک برابر بنتی رہی۔ اس خیال سے یہ عمارت بیس سال سے کم میں تعمیر نہیں ہوئی (۱)۔



نیورپیر صاحب تحریر کرتے ہیں کہ یہ عمارت ۲۲ سال میں تیار ہوئی۔ متنازعہ محل کی رصحت کے بائیسویں سال ۱۶۵۳ء نیورپیر ہندوستان میں موجود تھا اور جنوری ۱۶۵۴ء کو ہندوستان سے ولایت کو روانہ ہوا۔ بدین وجہ نیورپیر کا مقولہ صحیح معلوم ہوتا ہے (۲)۔ لیکن بادشاہ نامہ مؤرخہ عبد حمید! سوری میں مدت تعمیر صرف دو از دو سال درج ہے۔ اس سے قیاس کیا جاتا ہے کہ غالباً صاحب بادشاہ نامہ کی مراد صرف اصلی روضہ تعمیر سے ہے جو سنگ مرمر کا ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ بارہ سال تک بمصداق بادشاہ نامہ یہ عبد کریم و کرمات خان کے ہتھم سے مسلسل تعمیر رہی ہو، بعد ازاں کچھ عمدہ تخفیف ہو گیا ہو اور دیگر حصوں دس سال آئندہ تک بننے رہے ہوں۔ بہر حال روضہ ممتاز محل، جو خانہ، مقبرہ، منسا، خانہ و سرہندی بیگم و ممتاز آباد و مسجد فتح پوری و مقبرہ سہیلیاں کی تعمیر کی طرح بیس سال سے کم میں نہیں ہوئی (۳)۔

صاحب معین الآثار نے بادشاہ نامے کے حوالے سے لکھا ہے کہ ۱۰۴۲ھ (۱۶۳۲ء) میں سونے کا ایک کنبرا سویا گیا تھا جس میں گہری جواہرات جڑے ہوئے تھے اور جو متنازعہ محل کی قبر کے گرد لگا ہوا تھا۔ یہ کنبرا اب بدن خاں مقام خاصہ شریف کے اہتمام سے بنا تھا۔ اس میں چالیس تولہ سونا صرف ہو تھا اور پورے کنبرے کی لاگت چھ لاکھ روپیہ کی تھی۔ مقبرے کے اندر ہمیشہ اعلیٰ درجے کے ایرانی اور قسطنطنیہ کے قالین بچھے رہتے تھے اور خوبصورت اور بیش قیمت جہاز فانوس قندیلیں اور شمع دان روشن ہوتے تھے۔ ۱۰۵۲ھ (۱۶۴۲ء) میں یہ زریں کنبرا اٹھا لیا گیا اور اس کے بجائے سنگ مرمر کا حجر لگایا گیا جو اب تک موجود ہے۔ مصنف بادشاہ نامے کے بقول یہ حجر دس سال میں تیار ہوا تھا اور پچاس ہزار روپیہ اس میں صرف ہوا تھا۔ اس حجر میں ایک دروازہ سنگ یشب کا تھا جس میں دس ہزار روپیہ صرف ہوا تھا۔

تاج کے مصارف کے لیے اوقاف:

روضہ تاج محل کے مصارف کے لیے شاہ جہاں نے تین موضوعات وقف کیے

تھے جن کی سالانہ آمدنی ایک لاکھ روپیہ تھی۔ مگر زوالِ سلطنت کے ساتھ ان موصوعات پر بھی دوسروں کا قبضہ ہو گیا اور گورنمنٹ برطانیہ نے بھی اس طرف توجہ نہ کی۔ شاہجہاں کے مورخ ملا عبدالحمید لاہوری نے شاہجہاں کے حکم سے اس کی تفصیل بادشاہ نامے میں بیان کی ہے جو درج کی جاتی ہے۔ یہ موصوعات پرگنہ حویلی دارالخلافہ اکبر آباد اور نگر چند کے مضافات میں تھے۔

نمبر شمار	نام موضع	سالانہ جمع
۱	دھنوک بزرگ (دھنوک)	آٹھ ہزار روپیہ
۲	ادہالی	سات ہزار پانچ سو روپیہ
۳	رمانی	سات ہزار پانچ سو روپیہ
۴	ککجلا (گوتلا)	چھ ہزار دو سو پچاس روپیہ
۵	دہسری	چھ ہزار روپیہ
۶	وگہر دتا (وگہر دتہ)	پانچ ہزار روپیہ
۷	سامون (سیامون)	پانچ ہزار روپیہ
۸	بودھانا (بوڑھانا)	چار ہزار دو سو پچاس روپیہ
۹	دھولی	چار ہزار روپیہ
۱۰	جھیری (ٹھیری)	چار ہزار روپیہ
۱۱	اتورہ (اتورہ)	تین ہزار سات سو پچاس روپیہ
۱۲	لمبہ پورہ (لمبہ پورہ)	تین ہزار پانچ سو روپیہ
۱۳	لراوٹہ	تین ہزار روپیہ
۱۴	جوتی	تین ہزار روپیہ
۱۵	چارواخورد	دو ہزار پانسو روپیہ

دو ہزار پانسو روپیہ	ادنچا	۱۶
دو ہزار پانسو روپیہ	کرمتا	۱۷
دو ہزار پانسو روپیہ	دیشورا	۱۸
دو ہزار پانسو روپیہ	اتوس	۱۹
دو ہزار روپیہ	اوسرا	۲۰
دو ہزار روپیہ	سدہرین	۲۱
ایک ہزار پانسو روپیہ	بچیری (بچوری)	۲۲
ایک ہزار پانسو روپیہ	ہستی بزرگ	۲۳
ایک ہزار پانسو روپیہ	مدینہ	۲۴
ایک ہزار پانسو روپیہ	دھاند پورہ	۲۵
ایک ہزار دو سو پچاس روپیہ	شیخ پور	۲۶
ایک ہزار روپیہ	سجندی	۲۷
ایک ہزار روپیہ	رائے پور	۲۸
سات سو پچاس روپیہ	نور پورا	۲۹
تین ہزار روپیہ	نگر چند	۳۰

اس ایک لاکھ روپیہ سامانہ کے علاوہ ایک لاکھ روپیہ سالانہ بابت محصول بازاروں اور دوکانوں اور سراؤں کے محاصل سے مقرر تھے۔ اوقاف کی مذکورہ بالا تفصیل لکھنے کے بعد بادشاہ نامہ میں لکھا ہے:

”اگر کبھی اتفاقاً ضرورت پڑ جائے تو اس اوقاف کی آمدنی سے بقدر حاجت اس روئے کی مرمت میں صرف کیا جائے اور باقی مصارف مقررہ میں، جن کو سالانہ و ماہانہ ملتا ہے، اور جو طعام پختہ و نان اس روئے کے قرآن خوان اور خدمت گزاروں اور دوسرے

مقتد جوں اور تنگ دستوں کے لیے مقرر ہے، مصنف متاثر ہے اور جو زیادہ حاصل ہو تو اس میں بادشاہ وقت جس کے ذمے اس مکان والا شان کی قیادت نے جس طرح مناسب سمجھے عمل میں آئے۔“

تاج اور قطب مینار

اس موقع پر یہ بے محل بات شاید تعجب سے کہنی جائے کہ تاج کی ہندی قطب مینار سے زیادہ ہے۔ معین الآثار کے مصنف نے لکھا ہے کہ قطب مینار کے پانچوں حصوں کی ہندی ۲۳۸ فٹ ہے اور تاج کے درمیانی گنبد کی ہندی صحن باغ سے گھر کی پوائی تک ۲۳۵' ۲ فٹ ہے۔ سب مرمر کے فرش سے اس کی پیشانی سے سور کے پس سے اندر مقبرے میں داخل ہوتے ہیں ۳/۲۹۱ فٹ بلند ہے۔

تاج کی تعمیر میں کتنا خرچ ہوا

کل عمارات روضہ ممتاز محل و دیگر حصص متعلقہ کا تہہ بردہ قلم بند کرنے کے بعد،

عبدالحمید لاہوری تحریر فرماتے ہیں

”خرچ تمامی عمارات کہ بہ تفصیل گزارش یافت، در مدت ۱۱۰ روز و ۵ سال

بہ سرکاری مکرمت خان و میر عبدالکریم صورت تمامیت رفتہ بہا و لبت

روپیہ است“ (۵)۔

یہ عبارت لکھ کر صاحب معین الآثار لکھتے ہیں کہ یہ بات قیاس سے صحیح نہیں معلوم

ہوتی کہ اس کی تعمیر میں پچاس لاکھ روپیہ خرچ ہوا ہو بلکہ حقیقت حال یہ ہے کہ ان عمارات

کے جو اخراجات بیان کیے گئے ہیں وہ صرف معماروں، مزدوروں اور معمولی مسالوں کی

بابت ہیں۔ لکڑی، پتھر اور جواہرات خزانہ عامرہ سے دیے گئے یا تحفے میں آئے۔ پچاس لاکھ

تو محض مزدوروں کی جرت قیاس کرنا چاہیے۔ ہمیں ایک قلمی کتاب نہایت کوشش اور تلاش

سے دستیاب ہوئی ہے جس میں رودرداس خزانچی نے آنہ پانی کا حساب درج کیا ہے اور ہر

جزو کی اسٹ و مصارف تحریر کر کے میزان کل ۲۱۸۳۸۸۲۶ روپیہ ۷ آنہ ۶ پائی رقم کی ہے۔  
لیکن اس صرفہ میں عمارات متعلقہ روضہ کو بھی شامل کر لیا ہے۔ ہم نہیں کہہ سکتے کہ تخمینہ  
مصارف یہاں تک صحیح ہے۔ بہرحال ہم ناظرین کی معصومات و دلچسپی کی غرض سے بعض  
حصوں کی لاگت ذیل میں درج کرتے ہیں:

دفتر خانہ بادشاہی سے صرف ہوا	۹۷۵۵۹۲۶ روپیہ۔ ۰۳
باقی جو خزانہ عامرہ سائر صوبہ اکبر آباد سے دیا گیا۔	۵۳۶۱۱۱۶ روپیہ۔ ۷
مسجد معہ حوض و صحن و کلسی ہائے	۸۲۵۸۳۱ روپیہ۔ ۷
روضہ ممتاز محل معہ ہر چہار مینار و کرسی روضہ منورہ وغیرہ	۷۷۷۷۷۷۷ روپیہ۔ ۷
تعویذ ہائے سنگ رخام مع پیکاری	۵۵۸۱۱ روپیہ ۲
روضہ ممتاز محل مقدسہ وغیرہ	۱۳۵۹۶۱ روپیہ۔ ۱۰
تعویذ قبر حضرت شاہجہاں بادشاہ غازی فردوس آشیانی	
صاحب قرآن ثانی	۱۹۷۹۳ روپیہ۔ ۳
تعویذ قبر ممتاز محل اکبر ثانی ارجمند بانو بیگم	۴۵۶۲ روپیہ۔ ۴
تعویذ ہائے باداندرون گنبد کلاں درمیان حجر	۵۶۱۵۲ روپیہ۔ ۱۰
سردابہ (تہ خانہ)	۲۲۹۹۰ روپیہ۔ ۱۰
اندرون تہ خانہ مرقد معہ تعویذ بادشاہ عالی جاہ شاہجہاں	۱۹۶۹۱ روپیہ۔ ۹
یک جفت کواڑ سنگ یشب معہ جواہرات و ہچہ کاری براس دروازہ	۲۱۲۸۲ روپیہ۔ ۱۰
حجر حجرہ جالی یک جفت نقرہ و یک جفت طلائی برائے تہ خانہ	۳۵۶۸۷ روپیہ۔ ۴
جھجھری سنگ مرمر یعنی جالی حجر معہ ہچہ کاری	۳۶۸۸۵۵ روپیہ۔ ۲
کواڑ چوب صندل در آئینہ محل	۴۵۲۳۵ روپیہ۔ ۶



کوڑ برنجی برائے مینار ہائے روضہ ممتاز محل در یک میار سر	
جفت و یک جفت درزینہ آمدورفت بالائے چھتری محراب	۲۵۹۳۷ روپیہ۔ ۳/
کواڑ ہائے چوب آبنوس یک جفت در آئینہ محل	۴۵۳۱۸ روپیہ۔ ۱۰/
زنجیر ہائے برنجی	۷۵۴۱۵ روپیہ۔ ۴/
جماعت خانہ معہ حوض، صحن و گلہائے	۸۴۵۶۱۵ روپیہ۔ ۶/
بروج مشرق رویہ کنارہ دریائے جمن معہ ایوان ہائے	
طرف حویلی آگاہ خان	۱۳۵۵۰۵ روپیہ۔ ۶/
بروج مغرب رویہ کنارہ دریائے جمن معہ ایوان ہائے	
طرف گھاٹ بسی	۱۶۵۵۴۲۷ روپیہ۔ ۶/
بروج مغرب رویہ باؤلی مع ایوان ہائے سنگ سرخ	۱۴۲۵۱۰ روپیہ۔ ۲/
برج میانہ یعنی میانہ محل شاہ نشین معہ مکان ایوان ہائے	۱۱۳۹۱۸ روپیہ۔ ۱۴/
برج جانب مشرق معہ لعل دروازہ	۱۴۵۵۴۵ روپیہ۔ ۱۲/
دیوار باغ روضہ تاج محل جانب مشرق	۵۲۶۷۵ روپیہ۔ ۱۳/
دیوار باغ روضہ جانب مغرب	۵۸۷۷۷ روپیہ۔ ۱۳/
دیوار باغ روضہ جانب جنوب	۸۷۸۸۵ روپیہ۔ ۱۲/
دیوار باغ روضہ ممتاز محل جانب شمال طرف دریائے جمن	۱۲۲۲۱۴ روپیہ۔ ۲/
ایوان کلاں لعل دروازہ جانب مشرق و جنوب	۱۹۶۳۵ روپیہ۔ ۸/
ایوان کلاں لعل دروازہ جانب مغرب و جنوب	۱۳۶۷۳ روپیہ۔ ۱۰/
خیابان باغ روضہ معہ حوض کلاں سنگ مرمر۔ ۳	۵۳۶۵ روپیہ۔ ۱۴/
جلو خانہ وغیرہ	۵۵۴۲۴ روپیہ۔ ۱۵/
کڑہ ہائے بیرونی	۴۲۱۱۱۴ روپیہ۔ ۱۱/

۵۰۹۵ روپیہ ۰	کامہ خانہ وغیرہ
۱۳۹۱۵ روپیہ ۱۱	فیمل خانہ وغیرہ
۱۵۳۳۳ روپیہ ۱۰	مسافر خانہ
۱۱۲۲ روپیہ ۱	شہر خانہ
۷۷۶۱۸ روپیہ ۲	پاٹی خانہ بادشاہ
۲۵۳۵۵ روپیہ ۱	روہ پاٹی خانہ ممتاز محل
۴۵۲ روپیہ ۳	تعمید چوب صندوق
۱۱۲۳۷ روپیہ ۲	بازار مشرق رویہ
۱۴۲۱۴ روپیہ ۶	بازار مغرب رویہ
۵۳۲۸۰ روپیہ ۲	دروازہ مشرق رویہ
۷۴۶۰۵ روپیہ ۱۳	دروازہ مغرب رویہ
۱۱۲۸۱ روپیہ ۲	دروازہ جنوب رویہ
۱۸۹۱۵ روپیہ ۲	کلید خانہ
۱۳۹۱۷ روپیہ ۲	خواص پورہ بیرون مشرق رویہ
۱۶۱۰۵ روپیہ ۵	خواص پورہ جانب جنوب
۴۵۱۰۵ روپیہ ۱۰	خواص پورہ بیرون جانب شمال
۵۶۵۱۳ روپیہ ۶	مہمانہ اران وغیرہ
۱۳۶۷۷ روپیہ ۹	عمدہ پیکاری
۱۲۹۷۳۶ روپیہ ۹	عمدہ سنگ تراشان
۱۲۹۸۶۶ روپیہ ۱۰	عمدہ سنگ برآئینہ
۱۳۶۸۸ روپیہ ۶	گنبد برنجی کلس یعنی گنبد کلاں یک عدد وزن ۲۲ من

## تاج کے معمار:

تاج کی تعمیر ابتدا سے انتہا تک خاص ایشیائی صنعت کا شہکار ہے لیکن کثرتِ نمون  
 "ف" آرٹ کے پرنسپل مسئلوں کی رائے میں تاج کا خارجیہ نفس کا باشندہ جیہ "میدو" یا "نیو"  
 ہے جو کسی پرتگالی جہاز کے ذریعے ہندوستان آ گیا تھا۔ "مسز" یوں کے علاوہ بھی کئی یورپی  
 مورخ نے "ویرونیو" کا ذکر کیا ہے اور "پچی" کاری کے بارے میں جس ایک فرانسیسی کاغذ  
 "اوسلنڈ" کی بوڑھو سے مشورہ طلب کرنا بتایا ہے لیکن یہ قیاسات تاج کی تاریخ اور اصل و قیاس  
 سے غلط ثابت ہوتے ہیں اور خود یورپین محققین نے ان قیاسات کو اصل سے ہاتھ غلط  
 ثابت کیا ہے (۷)۔ بلکہ واقعہ یہ ہے کہ تاج کے سنان ریو "تراندو" تاج کی ہے ہاتھ  
 ہیں جن میں ہندو مسلمان سب شامل ہیں اور تاج کا "ایران" بھی ایسا نہیں ہے جو تاج کے  
 پس کی ہندوستانی عمارتوں کا نہ ہو۔ جس کی زندہ شہادت ابلی میں "میں" کا مقبرہ ہے۔ ان  
 طرح یورپین محققین نے اس دعوے کو بھی لغو سمجھا ہے کہ "پچی" کاری میں کئی فرانسیسی  
 مشورہ کیا گیا تھا۔ فرانسیسی محقق ڈائمرلی بان نے لکھا ہے کہ "پچی" کاری "میں" کی جہاز ہے۔  
 اس کے علاوہ مسجد عمر، جامع دمشق، قصر الحمرا اور مسجد قرطبہ وغیرہ میں "پچی" کاری کی بہت سی  
 مثالیں ملتی ہیں اور خود کبر اور اعتدال الدولہ کے مقبروں میں "پچی" کاری اور نسبت کاری، مرصع  
 کاری اور مین کاری کے اعلیٰ نمونے دیکھنے میں آتے ہیں۔ جارج برنارڈ شاوی "انی" "ف"  
 "نڈیں" "آرٹ" میں تحریر کرتے ہیں کہ "پچی" کاری "شرقی" جہاز ہے اور "جوامد" سلطنت کے  
 "سبکی" مغرب میں اشاعت پذیر نہیں ہوئی۔ اب تاج کے سنان تعمیر اور معماروں کی فہرست  
 درج کی جاتی ہے

### بارہائے سنگ قیمتی معہ مقام پر آمد

تعداد

مقام

نام

۵۴۰

بغداد

حقیق

۶۷۰	ثبت کلاس	فیروزہ
۱۴۲	دریا کے شور	موچا
۲۴۲	لکا	لاجورد
۵۵۹	جنوب	سیمیانی
۴۵۹	نامعلوم	چٹوئیہ
بے شمار	نامعلوم	طلائی
۱۰۷۵	جہاڑی	موسیٰ
بے شمار	سورت	عجوبہ
۸۲	چنبیل	ریگ
بے شمار	مکرانہ	رخام
۲۷	سبیلگڑھ	نخود
۷۷	گوالیار	مقناطیس
۳۷	نامعلوم	بانسی
۷۶	نامعلوم	گلابی
۹۵	نامعلوم	جدوار
۵۴	کھماج	یشب
۷۴	نامعلوم	نیم
۴۲	نامعلوم	زمرد
۴۲۷	گوالیار	ابری
۳۱۴	نامعلوم	لاجورد
۶۱۴	نامعلوم	دہان فرنگ

غوری	کہاج	بے شمار
تانیزہ	دریائے گنگ	۵۲
یمنی	یمن	۲۳۰
پائے زہر	کوہ کدو	۶۱۶
ہسینہ	دریائے نیل	بے شمار
خارا	دریائے جمن	۶۷۷
بلور	نامعلوم	۷۴
چٹھی	بلخ	۸۷
گوڈر	گوالیار	۶۰۰
مرمر	جے پور	۹۲
سات	نامعلوم	۵۷۵
کھٹو	جیسلمیر	۳۳۰
یا قوت	نامعلوم	۱۴۲
ہیرا	نامعلوم	۶۳۵
سنگہ	دریائے کلاں	۴۴
مروارید	نامعلوم	۵۰
سیپ	نامعلوم	ایک لاکھ
بنور	حیدر آباد	۶۵
سرخ	گوالیار	۶۴۹
غار	نامعلوم	بے شمار
بادل	نامعلوم	۶۵



چوبینہ لکڑی (جو عمارت میں کام آئی)

نام درخت	طول	عرض	ارتفاع	تعداد
سب	۱۵-درخت	۴-درخت	۷-درخت	۵۰۳۴
شیشم	۷-درخت	۲-۱-درخت	۲-۱-۶-درخت	۱۰۰۷۷
تیموس	۱۴-درخت	۵-درخت	۲-۱-۳-درخت	
اُرد	۷-درخت	۲-درخت	۱-درخت	۷۷
صندل	۱-درخت	۱-درخت	۱-درخت	۷۰۳۰
مختف	۳۰-درخت	۱۹-درخت	۹-درخت	۵۹۵۷۰۰۰

فہرست معماران فن کاران تاج محل

نام کاریگر	کار خدمت	سکونت	تخواہ ماہانہ
محمد عیسی آفندی	نقشہ نویس	(ترکی) روم	ایک ہزار روپیہ
ستار خاں	خوش نویس	(ترکی) روم	ایک ہزار روپیہ
محمد شریف	نقشہ نویس	سمرقند	ایک ہزار روپیہ
محمد حنیف	کار فرمائے معماران	اکبر آباد (آگرہ)	ایک ہزار روپیہ
امانت خاں	طغرائے نویس	شیراز	ایک ہزار روپیہ
قادر زماں خاں	جملہ فنون کا ہر	عرب	آٹھ سو روپیہ
چرنجی لال	چنگی کار	دہلی	آٹھ سو روپیہ
بلد یو داس	گل تراش	ملتان	چھ سو نو روپیہ
جس داس	چنگی کار	دہلی	چھ سو اتنی روپیہ

منوال	ہتھی کار	لاہور	چھ سو ستی روپیہ
عبداللہ	معمار	دہلی	چھ سو پچھتر روپیہ
بشارت علی	ہتھی کار	دہلی	چھ سو پچیس روپیہ
بھگوان داس	ہتھی کار	دہلی	چھ سو تیس روپیہ
محمد یوسف خاں	ہتھی کار	دہلی	چھ سو روپیہ
چھوٹا لال	ہتھی کار	ملتان	چھ سو روپیہ
جھومر لال	ہتھی کار	ملتان	چھ سو روپیہ
عبدالغفار	خوش نویس	ملتان	چھ سو روپیہ
دوباب خاں	خوش نویس	ایران	چھ سو روپیہ
امیر علی	گل تراش	ملتان	چھ سو روپیہ
محمد سجاد	معمار	بلخ	پانچ سو نو روپیہ
ا-امیل خاں	گنبد ساز	روم (ترکی)	پانچ سو روپیہ
محمد خاں	خوش نویس	بغداد	پانچ سو روپیہ
محمد صدیق	معمار	دہلی	پانچ سو روپیہ
عطا محمد	سنگ تراش	بنجرا	پانچ سو روپیہ
ابو یوسف	ہتھی کار	دہلی	پانچ سو روپیہ
ابو تراب خان	معمار	ملتان	پانچ سو روپیہ
شکرا اللہ	گل تراش	ملتان	چار سو پچھتر روپیہ
شا کر محمد	گل تراش	بنجرا	چار سو روپیہ
روشن خاں	خوش نویس	شام	چار سو روپیہ
شوال	ہتھی کار	ملتان	تین سو بیاس روپیہ

منوہر داس	ہتھی کار	لمنان	دو سو پچانوے روپیہ
دھورام	ہتھی کار	لاہور	دو سو تہتر روپیہ
چند من	ہتھی کار	لمنان	دو سو باون روپیہ
بنسی دھر	ہتھی کار	لمنان	دو سو چوالیس روپیہ
ہیرامن	ہتھی کار	لمنان	دو سو چونتیس روپیہ
منوہر سنگھ	ہتھی کار	لاہور	دو سو روپیہ
موہن لال	ہتھی کار	قنوج	دو سو روپیہ

خاصہ اس روضے کی نقشہ نویسی کی خدمت میں، محمد حسین قندی کے ذمے تھی جو ایک ہزار روپیہ تنخواہ پاتا تھا۔ اسی تنخواہ پر چار اور خیمہ ملی، درملی مختلف خدمات پر مامور تھے۔ ۳۸ اعلیٰ کاریگران میں دو نقشہ نویس، پانچ خوش نویس، ایک مٹھرا نویس، ایک کارفرما، معمار، ایک گنبد ساز، اٹھارہ ہتھی کار، ایک کھس سار، ایک سب ترش، ایک گل تراش اور ایک عرب جو حمد فنون میں ماہر تھا اور چار معمار کام انجام دیتے تھے۔ ان کاریگران قیمہ کی تنخواہ دو سو سے ایک ہزار تک تھی۔ ان کے علاوہ سب شمار مزا اور اور کاریگران کی تعداد بیس ہزار کے قریب تھی۔ اس کی قیمہ میں مصروف تھے جن کی محنت سے یہ روضہ تقریباً بیس سال میں تیار ہوا۔ مکرمات خاں و میر عبدالمکریم اس محکمہ قیمہ کے افسر تھے اور سب معماروں پر افسر اعلیٰ تھے۔ ان کے محمد حنیف تھے۔ تان کے مخصوص کاتب امانت خاں شیرازی تھے۔ ان کا اصلی نام عبدالحق ہے۔ سکندر کے دروازے کا کتبہ بھی عبدالحق نے تحریر کیا ہے۔ اس وقت ان کو کوئی خطاب عطا نہ ہوا تھا۔ اسی وجہ سے خاتمہ پر عبدالحق الشیرازی کندہ ہے۔ بعدہ امانت خاں خراب عطا ہوا، درمقیہ ممتاز محل کے کتبوں کے بعد امانت خاں شیرازی تحریر کیا۔ کتب صاحبوں کا خیال ہے کہ عبدالحق اور امانت خاں دو شخص ہیں اور شہادت میں ہمارا بھی یہی گمان تھا (یعنی صاحب معین الآثار) سیکن مدرسہ (۸) محکمہ کی قدیم مسجد

کے کتبے کو دیکھنے کے بعد ہم کو یقین ہو گیا کہ عبدالحق اور امانت خاں ایک ہی شخص تھے کیوں کہ اس میں صاف طور سے ”عبدالحق الشیرازی الخاطب بہ امانت خاں (۱۳۵۰ء)“ تحریر ہے (حاشیہ معین الآثار)۔

یہ مضمون معین الآثار مصنف محمد معین الدین اکبر آبادی خاں سپرٹنڈنٹ ہندو متھرا کے مختلف مقامات سے اخذ کیا گیا ہے۔ معین الآثار کا صفحہ اول مدارد ہے۔ دیا ہے میں تاریخ کیم اپریل ۱۹۰۳ء درج ہے۔ مصنف نے جن کتابوں کی فہرست دی ہے اور ان سے استفادہ کیا ہے، ان کی فہرست یہ ہے:

نمبر شمار	نام کتاب	نام مصنف	زبان
۱	تزک جہانگیری	شہنشاہ جہانگیر	فارسی
۲	بادشاہ نامہ	مولا عبد الحمید لاہوری	فارسی
۳	بادشاہ نامہ	محمد صالح	فارسی
۴	آثار الامرا	نواب مصصام الدولہ شہنواز خاں	فارسی
۵	منتخب اللہباب	خانی خاں	فارسی
۶	تاریخ آگرہ قلمی	منشی سیل چند	فارسی
۷	مفتاح التواریخ	نامس ولیم بیل	فارسی
۸	تہذیب عرب	مترجمہ سید علی بکرامی	اردو
۹	سیر و سیاحت ابرنیر صاحب	مترجمہ خلیفہ محمد حسین وزیر پٹیاہ	اردو
۱۰	منتخبات حسن	مولوی عبدالحق بی اے	اردو
۱۱	تاریخ تاج گنج	قلمی	اردو
۱۲	تاریخ عمارت	جیمسن فرکسن صاحب	انگریزی
۱۳	گامد آگرہ	ایچ۔ جی کین صاحب سی۔ آئی۔ ای	انگریزی

۱۴	سنہ نامہ	ڈبلیو ایک کین ممبر پارلیمنٹ	انگریزی
۱۵	تاریخ آئروہ	نواب محمد عبداللطیف سی ایس آئی	انگریزی
۱۶	رپورٹ عمارات قدیم	ایگزیکٹو منسٹر صاحب	انگریزی
	جدید چہارم		
۱۷	امپیریل گزٹیر آف انڈیا	ڈبلیو ڈبلیو ہنٹر صاحب	انگریزی
۱۸	جرنل آف انڈیا آرٹ	مضمون محرر جان ہرڈوڈ صاحب	انگریزی
۱۹	مونو منفل	اے فوہر صاحب	انگریزی
۲۰	اورینٹل پیارگریفیکل ڈکشنری	نامس ویسٹیل	انگریزی
۲۱	تاریخ ہندوستان	ٹالبوے ویلر	انگریزی
۲۲	سفر نامہ	ڈبلیو ایچ سیوارڈ	انگریزی
۲۳	سفر نامہ	برنیر صاحب	انگریزی
۲۴	سفر نامہ	نیوریز صاحب	انگریزی
۲۵	مائی لائف ورک	سیموئل اسمتھ صاحب	انگریزی
۲۶	پروڈیوشنل گزٹیر	کانیر صاحب	انگریزی
۲۷	ریمبلز اینڈری کلکشنز	میجر جنرل سر ڈبلیو ایچ	انگریزی
۲۸	آف انڈین آفیشل	اسلی من	انگریزی
۲۹	تاریخ ہند	انفلس صاحب	انگریزی



## حواشی

- ۱۔ معین الآثار، ص ۸۰
- ۲۔ نیورنبرگ مؤلفہ بال صاحب جلد ۱، صفحہ ۱۱۰ (معین الآثار، ص ۸۰)
- ۳۔ معین آثار، ص ۸۰
- ۴۔ بادشاہ نامہ، ص ۳۲۶، ۳۲۵
- ۵۔ بادشاہ نامہ مؤلفہ ملا عبد الحمید لاہوری، ص ۳۰، جلد ۲ (معین آثار، ص ۵۷)
- ۶۔ معین الآثار، ص ۷۶ تا ۷۹
- ۷۔ تفصیل کے لیے ملاحظہ ہو، معین الآثار، ۲۰ تا ۲۹
- ۸۔ یہ کتبہ مدرسہ کی مسجد میں لگے ہوئے ضرور ہیں مگر اس واقعہ سے یہ کہہ لیا کہ کنارے کوئی مسجد منہدم ہو گئی تھی اور سنگ مرمر کی یہ کتبہ ہیں اور کتبہ باقی رہ گئے تھے۔ میرے خاندان کے ایک بزرگ سید امیر علی شاہ صاحب نے وہاں سے اٹھ کر اپنی مسجد میں لگوا دیے تھے۔ یہ مسجد ہمارے خاندان کے قبرستان میں ہے اور تعمیر کے اعتبار سے اتنی قدیم نہیں ہے کہ امانت خاں اس کے لیے نہتہ۔ (مباحث)

## انیسویں صدی کا ایک گم نام ناول نگار

In 1895 was published a novel with the title "Sacha Yatri" (The True Pilgrim) by Lala Daulat Rai, a little known novelist of the 19th century. The novel comprises 15 chapters in a thin volume of 114 pages and strongly enough finds no mention in the history of Urdu literature. The article provides considerable material about the author, his novel and criticism as well as some research work.



ایک ایسے گم نام ناول نگار کا ناول سچا یا تری میرے دادا مرحوم کے فارسی و اردو کے قدیم ذخیرہ کتب سے دستیاب ہوا۔ یہ چھوٹا مگر انتہائی نادر کتب خانہ میرے والد گرامی کی رحلت کے بعد میری تحویل میں آیا۔ کسی روز ایک کتاب کی تلاش بسیار میں اس ناول پر انگلی ٹھہر گئی۔ تجسس ہوا کہ کون سی بوسیدہ کتاب ہے اسے باہر نکالا، ایک ایسی کتاب میرے ہاتھ میں تھی جس کی کہنہ اشاعت اول 1891ء ہے۔ درجس پر جلی حروف سے پوری عبارت یوں ترقیم ہے۔

”سچا یا تری“ جس کو الالہ دوست رائے صاحب روئیوا کوئٹہ ضلع ڈیرہ غازی خان  
منصف ناول ”روٹی کیوں ہو“ نے تصنیف کیا۔ 1891ء

پاک و ہند میں ان گنت اردو ادب، فکشن اور نثری تاریخ، تنقید اور تحقیق سے جڑی پڑی ہیں۔ اسی ڈگریوں کے حصوں کے لیے بھی اس موضوع پر ہزاروں تحقیقی و تنقیدی مقامات تمام یونیورسٹیوں میں لکھے گئے ہیں مگر تذکرہ نگاروں نے اس وقت رے و بطور ناول نگار اپنے تذکرے میں جگہ نہیں دی۔ اس یگانگی اور بے خبری کی ٹھوس وجہ یہ ہو سکتی ہے۔؟ حالانکہ یہ ناول اپنے وقت کے مشہور مطبع مفید عام، لاہور میں منشی کلاب شاہ پبلشر گورنمنٹ سر رشتہ تعلیم پنجاب و بک سیلر کے انتظام سے منظر عام پر آیا تھا۔ 'پیا پتری' کے پندرہ ابواب ایک سو چودہ صفحات پر پچھلے ہوئے ہیں۔ تمام ابواب مصانیف کے ساتھ ہیں۔ اگر مصنف ابواب بندی کے تکلف میں نہ پڑتا تو بھی اس تیشیل سے تسلسل اور رابطہ و ضبط میں کوئی کمی محسوس نہ ہوتی آخری صفحہ آرزو کے عنوان سے مصنف نے یہ تاہم اپنے وعدہ کے نام معنون کے ہے۔ عبارت چھ یوں ہے۔

"میں نے اس مختصر محنت کے نتیجے یعنی کتاب پیا پتری و اپنے

بزرگوار منشی چیلہ رام صاحب سنگھ ضلع ڈیرہ، لاہور میں لکھا ہوا

میں لکھا ہے۔ اور میں بہت ادب اور عزت نے ساتھ بزرگوار پتا ہوا

کی یادگار میں اس کو رپن یعنی ڈائیکٹ کیا ہوں۔"

بیک ٹائٹل کو ٹکریزی کے قالب ڈھالا گیا ہے۔ اور اس کا ایک صفحہ "شہباز" نے عنوان سے یوں ہے۔ یہ کتاب و کتاب مسکمی "راتی کیوں" مقامات ایل سے مل سکتی ہیں

اول ڈیرہ غازی خان مصنف سے

دوم ایضا لالہ بھوانی ناتھ بھال ڈگری نویس سے

سوم لاہور بک ایجنسی اخبار عام سے

چہارم ایضا منشی کلاب سنگھ، لک مطبع مفید عام سے

پنجم دہلی مولوی نذیر حسین تاجر کتب بازار درویدہ کلاں سے

انہوں نے نعل اور ایک نائل میں دیکھا اس، تعداد جلد ایک سو پچاس اور ساتھ قیمت درج ہے۔  
 ناوں کا پہلا صفحہ دوست رائے کے مجملہ ایساچہ سے شروع ہوتا ہے۔ یہ اظہار یہ  
 ایک ہی صفحے پر محیط ہے۔ مصنف قمر طراز ہے۔ اس میں نے جو کتاب موسومہ پہ روتی کیوں  
 ہو۔ پہلی ناوں لکھی تھی۔ اسے کہتے ہیں میرا اہل مستند واقعات ادا کر ملک کی خدمت  
 کرنا تھا۔ مگر چونکہ ایک کتاب میں کل مضرب خارج ہونا آسان نہ تھا۔ اس سے میں نے اس  
 میں ذکر کیا تھا کہ اس قسم کی چالیس ناوں اہل ملک کے ساتھ رفتہ رفتہ پیش کروں  
 ۔ بہرہ ن یہ میری دوسری ناوں ہے۔ افسوس ہے کہ پہلی کتاب کی چھپائی میں کار پر اذان  
 مطبع نے بہت فیضوری وقف کیا اور کسی باعث سے یہ ناوں جلدی نہیں نکلاں۔ کما۔  
 ناظرین اگر مجھ پر احسان کریں کہ اس ناوں کو غور سے مطالعہ کریں جو واقعات پر مبنی ہے  
 تو میں امید کرتا ہوں کہ میری محنت کا نتیجہ مجھے کافی مل سکتا ہے جو اظہار ضرورت ناول نویسی  
 کا اور اپنے آپ اس میں حصہ لینے والے میں نے پہلی کتاب میں ذکر کیا ہے۔ اس کا یہاں  
 دہرانا ضروری نہیں مگر میں یہاں اتنا کہنا مناسب خیال کرتا ہوں کہ میں اس کتاب میں سہل فہم  
 عبارت میں سچے واقعات کے انبہار کے لیے کوشش کی ہے۔ توقع ہے کہ یہ کتاب ایک  
 نہایت اعلیٰ رتبے کا سچا دوست ثابت ہوگی۔ اور میری محنت کے نتائج کا اثر سے نکلیں گی۔  
 اردو کے ابتدائی ناوں کی طرح اس تمثیل کو بھی ادبی، اسدتی اور پند و نصائح کے لہجے  
 میں ڈھانپا گیا ہے۔ اس کی زبان عام فہم اور متفق کرداروں کے مابین منجیدہ مکالموں کو  
 مصنف نے سادگی اور بے ساختگی کے ساتھ برتا ہے۔ جیسا کہ نام سے بھی ہرید ہے یہ  
 ناوں مذہبی اور تہنیتی پس منظر اور اپنے نہاں خانہ میں اچھوتا ناویہ نظر رکھتا ہے۔ اس کے  
 سرتاسر کردار سب رنگ ایسی قدیم تمثیلوں کی طرح شخصی نہیں بلکہ انسانی رویوں کی طرح  
 حرکت و تحیر میں نظر آتے ہیں۔ مثال کے طور پر یاتری، رعبہ، بیدھری مرزا، کار، مالہ، درویش،  
 ملک عیاد، مہاشی، غاصب، چراغ سحری، چراغ صبح، حب وطن، پست بخت، پنڈت

بددیانت، بے پرواہ، غافل، آرام پسند، عیش، کم ظرف، زمانہ ساز، کاذب، مغرور، کم  
حوصلہ، محتاط، بوالہوس، متوکل، شکلی، الوالعزم، خداترس، قانع، مقلد، قناعت، مفلس، حرص،  
رشک، وسواس، کابلی، وہم، جہد باز، شراب خور، چاند باز، بھنگی، فیمنی، پوستی، چرسی،  
شررت، بد اعمال، عقل، ایمان، فسق و فجور، بدکاری، حرام کاری، بدمعاشی، اوباشی، غفلت،  
خوف، خطرہ، ہراس، زبانی خیر خواہ، انصاف، وقت، آخر، آرزو، بہند اور سی بہدرد، حماقت ہیں۔ اس  
میں مثبت کردار دو چار جبکہ منفی رویے مآول پر حاوی نظر آتے ہیں۔ تمام کرداروں کو نام کی  
نسبت سے مثبت یا منفی عمل کے سبب شناخت کیے جاسکتے ہیں۔ منفی کرداروں کو سمجھنے کے  
لیے صرف ایک مثال پر قناعت کافی ہے۔ یہ دیکھنے کے لیے کہ مصنف نے کس خوب  
صورت انداز اسلوب میں اسے ڈھالا ہے۔

”خیر میرا خیالی رتھ جس کو دوبارہ رفتی گھڑے ذہن اور

سراک کھینچ رہے تھے۔ مختلف حصص آبادی سے گزرتا ہوا ایک شہر میں

گُزرا جس کا نام برہادی تھا۔ وہاں حکومت کی عین رجب بے اٹھری نام

کے سپرد تھی۔ مرزا مکاروزیر تھے۔ الہ اروغ مشیہ خاص، ملک عیار

میرمنشی مسٹر نارنٹ (ظالم) کو تول، شیخ غاصب، بیج عداست عایہ، پنڈت

بددیانت مشیر مال، اس دعا کے عالیشان محفل، کابلی، غفلت کو خوش نما

باغوں اور بے اتفاقی و کج اخلاقی کی ہراتی مٹی نہروں سے بارونقی شہر

تھا۔ ریاضت، عبادت، محبت، اخلاق، نیک کرداری، اس شہر سے

ب عزتی کے ساتھ شہر بدر سے گئے تھے، کاجوں میں بی اے،

(بد انجام) اور ایم اے (ماہر آدام) ال ال ڈی، (دُر ہولعب) کی

ڈگریوں دی جاتی تھیں۔ تمام انسان اپنے مزدور، حیات میں

گنہوں کا بیج بو رہے ہیں اور جہات کے پانی کے ساتھ اس کی



پرورش کرتے تھے اور غفلت اور خودی کا کھار ڈال کر رونق دیتے تھے۔

اسی طرح خیالی رتھ، نیک اعمال کی سڑک، برہانہ کی بخش معصوم، ہمت کے چہوترے، نیکی کے پشمہ بابے آب، اخلاق کی ہوا، امید کی تازی ہوا، بدن کے چراغ، ملامت کے کوڑے، ندامت کی گرم سیخیں، وہی سڑک، خیالی برکتوں، باغ باغ میوے، تھکے ہوئے دل، بیدار علم، ختم محبت، بیخ ہمدردی، بڑا اخلاق، مغز راستی، پست ادب، دورہ اعتدال، خمیرہ پرہیزگار، روغن ہمت، عرق شرم، شربت شوق، استغناء کی مانند، نیک اعمال کی کوٹھی، خیالی سڑک، پارچہ صفائی، کوس رحلت، چاک کی عمارت، فلک ناں بھار و غیرہ ایسے انوکھے استعارے ناوں میں لفظی چاشنی کا رنگ بھر دیتے ہیں۔

یہ ناول یا تری کا ایسا سفر نامہ بھی کہا جا سکتا ہے۔ جو دنیا کے مکر و فریب، حرص و جہت اور دیگر قبائح سے بے زار ہو کر سچی خوشی کی تلاش میں اپنے اہل و عیال کو چھوڑ کر ایک ایسے مقام کی سمت نکل کھڑا ہوتا ہے جو آئندہ پورا ہوتا ہے۔ یا تری کے ساتھ اس کے ہم وطن پس ہمت، مقلدون مزاج، ڈرپوک، کاہل، خائف، گرم پسند، عیاش، کم ظرف، زمانہ ساز، کاذب، مغرور، کم حوصلہ، بوالہوس، متوکل، شکلی، اوالاعزم، خد ترس، مسک، شاخ سحری، قانع، مقلد اور محبت وطن بھی دنیا کو خیر باد کہہ کر اس کے ہم راہی بن جاتے ہیں مگر مقلدون مزاج سفر کی پہلی منزل سے ہی بزدلی کا مظاہرہ کر کے واپس لوٹ جاتا ہے۔ آگے چل کر سفری نامساعد حالات کے سبب ہمت ہار کر کچھ ساتھی اپنا راستہ بدل لیتے ہیں۔ اور دو ساتھی دوران سفر پہاڑ سے گر کر موت کا لقمہ بن جاتے ہیں۔ صرف پست ہمت اپنے نام کی طرح پست ہمت ثابت ہوا اور پہاڑ پر چڑھنے سے انکار کر دیا اور رستے میں ہی رو گیا، مگر صرف یا تری ہی ثابت قدمی سے منزل مقصود تک پہنچنے میں کامیاب ہو جاتا ہے مگر زمانے کی سند نہ ہونے کی وجہ سے محافظ اسے آئندہ پورا داخل ہونے سے روک دیتا ہے اور

یا تری کو مشورہ دیتا ہے کہ واپس دنیا میں چلا جائے اور شہنشاہ کی ہدایت کے موافق زندگی بسر کرے اور زمانے کی سند بنوا کر لائے۔ یا تری بے نیل مرام واپس آ جاتا ہے اور سو برس تک زندگی گزار کر اور زمانے کی سند کے ساتھ آنند پور آ جاتا ہے۔ تب جا کر محفظہ اسے آنند پور میں داخلے کی اجازت دیتا ہے۔

”ناول سچا یا تری“ کا پندرہواں باب (صفحہ نمبر 102) ”بچی منزل“ اور ”سند عطیہ زمانہ“ اور یا تری کا آنند پور میں جانا“ کے عنوان سے ہے جو اس طرح سے شروع ہوتا ہے ”جب یا تری دنیا میں واپس دونا تو کچھیلی تکالیف سفر اور رہ کی مشکلوں کے باعث اس قدر ناتواں اور ضعیف تھا کہ اوروں کے سہارے کچھ عرصہ زندگی بسر کرنے لگا۔ کچھ سنبھل تو بہت عرصہ علم کے حصول میں صرف کیا۔ پھر دنیا کے کاموں میں پڑا اور قریباً سو برس تک دنیا میں اسی سڑک پر آہستہ آہستہ سفر کرتا رہا، جس سڑک پر وہ پہلے بہت جلد اور تھوڑے عرصے میں سفر کرتا رہا تھا۔ سویں برس کے وسط میں وہ پھر موت کی ندی کے کنارے پہنچا۔ جس کے اوپر نہایت جلی قلم سے لکھا تھا۔ آنند پور کی طرف جانے والوں کا راستہ، اس سے وہاں کے محافظ نے زمانہ کی سند، جس کو انصاف نے منظور کیا ہو طلب کی اور کہا کہ تا وقتیکہ وہ سند تم پیش نہ کر دو تم باغ کے اندر جانے کے مستحق نہیں ہو سکتے۔ یا تری نے ایک سند پیش کی۔“

مصنف نے اس بیانیہ ناول کو اس اسلوب سے لکھا ہے کہ جیسے وہ خود بھی ان یا تریوں کے ساتھ ہم سفر ہو۔ تمام ناول پڑھنے کے بعد قاری کو آخر میں پتہ چلتا ہے کہ مصنف نے ایک خواب دیکھا ہے اور خواب بھی ایسا کہ یا تری آنند پور کی سرحد جوں ہی عبور کرتا ہے۔ خواب کا تانا بانا ٹوٹ جاتا ہے، اور قاری اس تجسس اور تحریر میں مبتلا ہو جاتا ہے کہ آنند پور سے کیا مراد ہے؟ یا پھر اس نے جنت کے استعارے کے طور پر استعمال کیا ہے۔

ناول کے بسا مقامات پر لفظوں اور سبجے سبجے جملوں کی عمدہ چمن بندی کی وجہ سے دوست رائے کو حسن مذاق اور لفظوں کی بازیگری کی داد دینا پڑتی ہے۔ ان کے ہاں انوکھی ترکیب، نئی تشبیہات اور اچھوتی علامتیں قاری کے دل کو مسوہ لیتی ہے۔

سچا یا تری کو بھل کیا جاسکتا تھا مگر اس میں ضرورت سے زیادہ کرداروں کے پھیلاؤ محدود مکالموں اور جگہ جگہ پسند و نصیحت سے قاری بوریٹ کا شکار ہو جاتا ہے۔ ممکنات میں سے ہے کہ فکشن کے نقاد ڈپٹی نذیر احمد کے پہلے ناول کی طرح اسے بھی ناول کی صف میں شمار ہی نہ کریں۔ میری ناقص رائے میں یہ تمثیل ناول کے قریب تر ہے۔

دولت رائے کا پہلا ناول ”روتی کیوں سو“ 1890ء میں طبع ہوا جس کی دوسری اشاعت جون 1902ء میں ہوئی تھی۔ جو دو سو صفحات پر مشتمل ہے۔ اس کے آخری دو صفحات پر مصنف کی شائع شدہ نو کتب کی اشتہاری فہرست بھی دی ہوئی ہے جن میں

(۱) بندہ بہادر	(۲) میرا کی	(۳) گورو گو بند سنگھ
(۴) کوشلیا	(۵) کانتا	(۶) بیہشتم پتارہ
(۷) سچا یا تری	(۸) لطف زندگی	(۹) مجھے ضرور پڑھو

شامل ہیں۔

مصنف کا تعلق یہ سے تھا۔ یکم جنوری 1861ء میں بطور تحصیل ڈیرہ اسماعیل خان کے ساتھ فسٹ کر دیا گیا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ مصنف کے اس ناول میں ڈیرہ اسماعیل خان بطور ضلع کے پڑھنے کو ملتا ہے۔ دولت رائے کا ایک اور ناول ”مجھے ضرور پڑھو“ کی فوٹو اسٹیٹ کاپی راقم کے پاس موجود ہے۔ جسے ملتان کی پروفیسر عذرا شوذب کاظمی نے بھجوائی تھی۔ دوست رائے نے اس ناول کو ڈیرہ اسماعیل خان میں اپنی تعیناتی کے دوران لکھا تھا۔ اس ناول کے چوالیس صفحات ہیں۔ جس کے آخری صفحے میں پبلک لائبریری لگائے خان ملتان کی مہر ثبت ہے اس سے لگتا ہے کہ یہ ناول اس کتب خانہ میں موجود ہے۔

دولت رائے کے مزید ناول تلاش بسیار کے متقاضی ہیں۔ کیونکہ ”سچا یا تری“ میں اسی قسم کے چالیس ناول لکھنے کا جذبہ ملتا ہے۔ وہ کتنے ناول لکھ سکے ہیں ان کی مکمل فہرست کی تحقیق و ترتیب غالباً ناممکن ہو۔ دولت رائے ڈیرہ اسماعیل خان، لیہ، ڈیرہ غازی خان، ملتان، بہاولپور سمیت جنوبی پنجاب کے دیگر کئی شہروں میں مختلف سرکاری عہدوں پر کام کرتا رہا۔

تذکرہ نگاروں نے اپنے کسی بھی تذکرے میں دولت رائے کو جگہ نہیں دی جس کی وجہ سے اس گمنام ناول نگار کے حالات پردہ اخفا میں چلے گئے ہیں۔ یہ اگر بھوپال، حیدرآباد دکن، دہلی، بمبئی، کراچی اور لاہور ایسے بڑے شہروں میں ہوتا تو یقیناً یوں گمنام نہ ہوتا۔ ممکنات میں سے ہے کہ صوبہ سرحد کے پہلے ناول نگار کہلوائے جاسکتے ہیں۔ دوست رائے بہاولپور ریاست میں بھی رہے۔ جس کا مختصر ذکر شہاب دہلوی نے اپنی کتاب ”بہاولپور میں اردو“ میں کیا ہے۔ نواب محمد بہاول خان عباسی پنجم کی کتاب ”قصہ شہزادہ اسحاق“ میں بھی نورالزماں احمد اوج نے اپنے تعارف و تبصرہ میں دوست رائے کا انتہائی مختصر یوں تبصرہ کیا ہے ”بہاولپور کے مشہور انشا پردازوں میں لالہ دولت رائے اور مولوی محمد اعظم کے نام سر فہرست ہیں“ اسی طرح ڈاکٹر سید عبداللہ کی کتاب ”ادبیات فارسی میں ہندوؤں کا حصہ“ میں بھی دولت رائے کی مزید تین کتب کا اضافہ یوں ملتا ہے

(۱) مرآت دولت عباسیہ (1224ھ) دولت رائے، بہاول خان، بانی، دوست عباسیہ بہاول پور کا ملازم تھا۔ اس کتاب میں عباسی خاندان بہاول پور کے حالات ہیں۔

(۲) انشاء دولت رائے (یہ کتاب انشاء پر ہے)

(۳) جواہر منظومہ: (یہ کتاب لغت و صرف پر ہے)

مصنف نے اس دور میں جنوبی پنجاب میں ناول نگاری کی طرح ڈالی جبکہ مولوی

کریم الدین کا ناول ”خط تقدیر“ (1862ء) ”وٹالن اور قشرینہ“ (اشاعت 1855ء، طبع

زاد نہیں) ڈپٹی نذیر احمد کے تیس ناول "مراۃ العروس" (1869ء) "نبات العیش" (1873ء) "قوتہ التصوح" (1877ء)، "موافاۃ الحنف" حسین حالی (1837-1914ء) کا "کلوتا ناول" "مجلس النساء" (1874ء) "شارع عظیم آبادی" کا "صورت انخیال" (1876ء) پہلی خاتون ناول نگار رشید النساء کا ناول "اصلاح النساء" (1881ء) عبد الحلیم شرر (1860-1927ء) کے ناول "دلچسپ" (حصہ اول 1885ء) "دلچسپ" (حصہ دوم 1886ء) "دلکش" (1886ء) "ملک اعجاز پور جٹ" (1886ء) "حسن اجدین" (1889ء) ایسے طبع زاد ناول ہیں جو اکناف ہند میں پڑھے جا رہے تھے۔ گویا لالہ دولت رائے اردو کے اُن ابتدائی ناول نگاروں کی صف میں باوقار انداز میں کھڑے نظر آتے ہیں جنہیں انگریزوں پر مٹا جاسکتا ہے۔ اور جسے اردو ادب کی تاریخ لکھنے کے والوں نے نظر انداز کیے رکھا۔ رتن ناتھ سرشار (1864-1902ء) مرزا ہادی رسو، (1858-1920ء) علامہ راشد الخیری (1865-1936ء) منشی سجاد حسین، اور حکیم محمد علی خان ناصر بعد کے ناول نگار ہیں۔





## کتابیات

- (۱) "علامہ اقبال اور ڈیرہ غازی خان" ہاشم شیر خان۔ لیکن بکس ملتان 2001ء۔
- (۲) "قصہ شہزادہ اسحاق، خواب محمد بہاول خان عباسی پنجم" اردو اکیڈمی بہاولپور 1983ء
- (۳) "ادبیات فارسی میں ہندوؤں کا حصہ" ڈاکٹر سید عبداللہ، مجلس ترقی ادب لاہور نومبر 1967ء۔
- (۴) "عبدالحییم شرر (حیات اور کارنامے)" پروفیسر جعفر رضا۔ پروڈیو بکس، لاہور 1988ء۔
- (۵) نذیر احمد کی ناول نگاری "انیس تاگی، مکتبہ جمالیات لاہور۔ دوسرا ایڈیشن 1981ء۔
- (۶) "رسوا کی ناول نگاری" ڈاکٹر ظہیر فتح پوری۔ حربف راولپنڈی۔ اپریل 1970ء۔
- (۷) "مختصر تاریخ ادب اردو" پروفیسر محمود بریلوی۔ شیخ علامہ علی ایڈ سنز لاہور 1985ء۔
- (۸) دیکھئے سنامہ "دریافت" نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز اسلام آباد ستمبر 2004ء۔



## کتاب لغات و معاجم کا تعارف اور ان کا طریقہ استعمال

From the start uptill now, the compiled Arabic dictionaries have their own system After studying them it appears that three types of systems/methods have been adopted First, The Turning Method, second, Alphabetical Method (The first letters), third, Alphabetical Method (The last letters). The author has made a detailed analytical study of these methods and has provided the correct way of using and consulting the Lughat - the dictionaries



زبان انسان کے لئے ایک عظیم عطیہ ہے۔ انسان کو اس عطیہ سے نوازے جانے کا مقصد یہ ہے کہ وہ اس کے ذریعے اپنے نفس اور اس کے باطنی اسرار و رموز کا ادراک کرے اور اپنے ارد گرد پھیلے ہوئے عالم بے کراں سے واقفیت و آگہی حاصل کرے۔ ارسطو (Aristotle) نے انسان کی تعریف میں حیوان ناطق کا فلسفیانہ تصور پیش کیا تو ذریکات نے اس میں اس بات کا اضافہ کیا کہ زبان نے انسان کے اندر فکر و عمل کی دونوں شقوں کیساتھ حقیقی ناطقیت کا تحقق ہوتا ہے جس کے بعد وہ ارض پر خلیفۃ اللہ بننے کا مستحق ٹھہرتا ہے۔ بہر حال زبان کی اہمیت مسلم ہے۔ وہ فکر کی ہی ترجمانی اور دوسروں سے رابطے کا محض ایک وسیلہ ہی نہیں بلکہ وہ اجتماعی زندگی میں ہماری ماہیت اصلی کا اثبات اور نفوس کا تذکیہ بھی کرتی ہے۔ فرد کی زندگی میں زبان کا ساتھ لازم و ملزوم کی طرح ہے تاہم تمام لغات میں عربی زبان کو فوقیت و برتری حاصل ہے اس لئے کہ عربی زبان منبع علوم شریعت یعنی قرآن و سنت

کی زبان ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مختلف ادوار کے علماء کرام اور بالخصوص علماء متقدمین نے اس کام کو بہت زیادہ ہیئت دی۔ اللسان العربی اور اس کے متعلقہ علوم کی خدمت میں اپنی عمریں صرف کر ڈالیں اور اس عظیم زبان کو اپنی اصلی شکل و صورت میں محفوظ رکھنے اور اس کے تداویں اور تعلیم و تعلم کو آسان سے آسان تر بنانے کے لئے جلیل القدر خدمات انجام دی ہیں۔ چنانچہ ماہرین لغت نے اس زبان میں فن لغت نویسی کا آغاز کیا۔ اور متعدد لغات و معجم کو مرتب کیا۔ یہ کتب لغات و معجم کے نام سے جانی جاتی ہیں۔ اس لئے سب سے پہلے ان کا مفہوم واضح کرنے اور اس کے بعد ان کے مؤلفین اور ان کی تالیف شدہ کتب لغات کا تعارف اور ان کے وضع کردہ طریقے پر روشنی ڈال جائے گی۔

## ۱. لغات: \* لعة کا مشتق منہ

ابن جنی انحصار میں لکھتے ہیں لعة 'لغوت' بمعنی تلط (میں نے کلام کیا) سے ہے۔ وزن کے اعتبار سے ثمرۃ، قلۃ اور ثلۃ کی طرح ہے ان سے میں ام کلمہ واو ہے جیسا کہ روت بالمرۃ (میں گیند کے ساتھ کھیلا) اور قلوت بالقلۃ (میں گلی ڈنڈا سے صید) سے ظاہر ہے۔ (۱)

فیروز آبادی کے مطابق لعة کا اطلاق ان آوازوں پر ہوتا ہے جن کے ذریعے ہر قوم اپنی ضروریات کا اظہار کرتی ہے اس کی جمع لغات و لغون و لغی ہے۔ لغی لغو کے معنی کلام کرنا اور خبیۃ ناکام یا مایوس ہونے کے ہیں۔ اللغو و لغی اس کلام کو کہتے ہیں جس کا کوئی اعتبار نہ ہو۔ (۲)

علامہ احمد بن علی الفیومی لکھتے ہیں کہ "لعا الشیء یلعو لعاوا از باب نصر سے ہے اور بطل کے معنی میں استعمال ہوتا ہے"۔ (۳)

امام جریر فرماتے ہیں لعة لغی، یلعی از باب سمع سے ہے جس کے معنی باطل کے ہیں۔ (۴) یہ بھی کہا جاتا ہے کہ لعة لغی یلعی سے مشتق ہے جس کے معنی ہریان گوئی کے ہیں اور اسی سے شعر کا قول ہے۔

ورب اسراب حبیح کطم عن العا ورف الثکم (۵)

اسی طرح اللغو بھی ہے جو قرآن کریم میں آتا ہے ﴿واذا مروا باللعومروا﴾



ماہرین لغت اور محققین کی درج بالا رائے سے ظاہر ہوتا ہے کہ لُغَة عربی غلط ہے اس کے برعکس ایک رائے یہ بھی ہے کہ لُغَة غیر عربی لفظ ہے جو یونانی لفظ لَگوس (Lagos) کا معرب ہے۔ جس کے معنی کلمہ یا آئیڈیا (Idea) کے ہیں ان کا کہنا ہے کہ عربی غلط اور اس یونانی لفظ میں پائی جانے والی گہری مشابہت سے بھی اس کے غیر عربی ہونے کی تائید ہوتی ہے۔ مزید برآں لفظ لُغَة زیر بحث معنی میں قرآن کریم میں وارد نہیں ہوا ہے۔ لغت کے معنی لفظ لسان سے ادا کئے گئے ہیں۔ (۷)

نیز دور جاہلیت کی شاعری اور یونانی زبان سے عربی میں کئے جانے والے تراجم کے دور سے قبل کے ادب میں لفظ لُغَة کا اس معنی میں استعمال نہیں ہوا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ سب سے پہلے اس لفظ کا استعمال صفی الدین اُحلی نے اپنے اشعار میں کیا۔

بقدر لغات المرء یکثر نفعه وتلک له عدہ الشدائد اعوان

فبادر الی حفظ اللغات وفہمها فکل لسان فی الحقیقة اسان

(انسان کی زبانوں کے بقدر اس کا نفع بڑھتا ہے اور یہ زبانیں اس کے لئے مصائب

کے وقت مددگار ثابت ہوتی ہیں پس لغات کے حفظ و فہم میں جہد کی کرو کیونکہ یہ زبان

حقیقت میں انسان ہے۔)

صفی الدین اُحلی ترکی عہد میں صف اول کے شعراء میں سے ہیں۔ ان کی وفات ۷۵۰ھ میں ہوئی یعنی ان کا عہد یونانی زبانوں کی کتب کے عربی میں ترجمہ کے دور سے تقریباً پانچ صدی بعد کا ہے اگر یہ بات صحیح ہے کہ لفظ 'لُغَة' اس قدیم عربی 'اب' میں استعمال نہیں کیا گیا جو سند کا درجہ رکھتا ہے اور اس کا استعمال سب سے پہلے عباسی دور کے متاخرین شعراء کی شاعری میں ہوا ہے تو اسی نظریہ و رائج قرار دیا جائے گا کہ وہ یونانی زبان کے ان کلمات معربہ میں سے ہیں جو مکمل طور پر عربی زبان کا جامہ پہن چکے ہیں۔ (۸)

❁ "لُغَة" کا اصطلاحی مفہوم

'لُغَة' کے اصطلاحی مفہوم کے سلسلہ میں علماء سانیات (Linguists) کے مابین خاصا

اختلاف ہے جس کی بنیاد بحث و تحقیق میں ہر ایک کا اپنا جداگانہ سلوب و منہج ہے۔ کوئی اس کی



تعریف عقلی و نفسیاتی طریقہ پر کرتا ہے اور کوئی منطقی و فلسفیانہ نظریہ کی بنیاد پر۔ جب کہ کچھ ماہرین معاشرے میں زبان کے کردار کے اعتبار سے کرتے ہیں سب سے زیادہ میں درج ذیل اقوال قابل ذکر ہیں۔

۱۔ ماہرین نفسیات (Psychologists) کے نزدیک مافی الضمیر کی تعبیر کا کوئی بھی ذریعہ لغت کہلاتا ہے۔ لہذا ان کے ہاں حرکات، اصوات، نقش و نگار اور رسم الخط نیز اس طرح کی جو چیزیں جو کسی فکر و خیال کو دوسرے تک منتقل کرنے کے لئے استعمال میں آتی ہیں ان سب پر لغت کا اطلاق ہوتا ہے۔

۲۔ معاشرتی مکتب فکر (Social School of Thought) یہ مکتب فکر زبان کے معاشرتی پہلوؤں کو اہمیت دیتا ہے ان کے نزدیک زبان ایک معاشرتی حقیقت اور اجتماعی ربط و اتصال کا نتیجہ ہے باہمی تعاون اور بحیثیت انسان اہمیت کے حامل مختلف امور کو انجام دینا اس کا بنیادی عمل ہے۔

۳۔ منطقی مکتب فکر (Logical School of Thought) اس مکتب فکر کے ایک عالم پروفیسر ہفونز لکھتے ہیں زبان کے تین کام ہیں۔

(i) خواہشات و جذبات اور افکار پہنچانے کا ذریعہ بننا

(ii) سوچنے میں خود کار معاون ہونا

(iii) تدوین و مراجعت کا آلہ ہونا (۹)

۴۔ فلسفی مکتب فکر (Philosophical School of Thought) ان کے نزدیک افکار کی تعبیر اور ان کو ایک شخص سے دوسرے شخص تک منتقل کرنے کے لئے منظم صوتی رموز (Organised Vice Indicator) کے استعمال کا نام زبان ہے۔ (۱۰)

عمر فروغ رقمطراز ہیں "زبان، جذبات و مقاصد اور افکار کے اظہار کا ذریعہ ہے۔ اور یہ اظہار ان حرکات و اشارات سے ہوتا ہے جو ان افعال کے نتیجہ میں ارادہ و قصد کے تحت سرزد ہوں اسی طرح آوازیں بھی اظہار مافی الضمیر کا ذریعہ ہوتی ہیں، کبھی کبھار

آوازوں کے ذریعے نکلنے والے الفاظ کے مقابلہ میں اشارات کے ذریعہ مراد کی مفہوم کی ادائیگی زیادہ بہتر طریقہ پر ہوتی ہے۔ (۱۱)

ڈاکٹر عبد الحمید محمد ابومسکین بیان کرتے ہیں کہ ”بہر حال متمدن انسان کی غرض و ضرورت صرف افکار کو دوسروں تک منتقل کرنے میں ہی منحصر نہیں اسی لئے زبان کا دائرہ کار بھی کسی حد تک محدود نہیں ہے۔ درحقیقت زبان فکر و فہم اور ذوق و خیال کی باسیدگی کا وسیلہ بنتی ہے لہذا اصطلاحی معنی کے اعتبار سے زبان کی زیادہ جامع تعریف یوں کی جا سکتی ہے کہ زبان نام ہے ان الفاظ کا جن کے ذریعہ کوئی قوم اپنی ضروریات و مقاصد کا اظہار کرتی ہو اور ان کو فکر و فہم، ذوق و خیالات کی تربیت کا وسیلہ بناتی ہو۔“ (۱۲)

## ۲۔ معاجم ❖ ”معجم“ کی لغوی تعریف

عربی زبان میں معجم کا مادہ ابہام اور اخفاء کے معنی میں ہے جو کہ بیان اور واضح کر دینے کی ضد ہے۔ ابن جنی رقمطراز ہیں:

”اعلم ان معجم اسما وقعت فی کلام العرب للابہام والاحفاء

و ضد البیان والافصاح“ (۱۳)

(جان لیجئے کہ لفظ عجم کلام عرب میں ابہام اور اخفاء کے مفہوم میں ہے

جو بیان اور افصاح کی ضد ہے۔)

ابن منظور نے بیان کیا ہے کہ ”لفظ العجم و المعجم العرب اور العرب کا متضاد

ہے و لفظ المعجم الاعمج کی جمع ہے۔ الاعمج اس شخص کو کہتے ہیں جس کے کلام کا مفہوم نہ سمجھا

جاسکے اگرچہ وہ عربی النسل کیوں نہ ہو اور مؤنث المعجماء ہے۔ کہا جاتا ہے اعجمت

الکتاب : دھت بہ الی العجمۃ اور اعجمت ابہمت۔“ (۱۴)

ڈاکٹر امیل یعقوب بیان کرتے ہیں کہ ”وزن افعل“ اکثر اوقات کسی چیز کے اثبات کے

لئے آتا ہے۔ یعنی ”افعل“ کا ہمزہ فعل کے معنی کو اس کی ضد کی طرف تبدیل کر دیتا ہے مثلاً اشکلت

الكتاب ای ارلت اشکالہ “ (میں نے اس کتاب کے اشکال کو رائل کر دیا) اور اشکیت رید ای ارلت شکواہ (میں نے زید کی شکایت کا رفع کر دیا ہے) اور اعحام الکتاب یعنی ارالۃ استعحامہ (میں نے کتاب کے ابہام اور اختلا کو رائل کر دیا ہے)۔ اعجام حروف پر نکتے لگانے کو کہتے ہیں تاکہ یک شکل و صورت میں ایک جیسے حروف کے مابین امتیاز اور فرق ہو سکے۔ مثلاً ب، ت، ج، ح، خ وغیرہ۔ (۱۵)

### ❁ ”معجم“ کی اصطلاحی تعریف

احمد عبدالغفور عطار بیان کرتے ہیں کہ ”یہی کتاب جس میں بہت زیادہ مفردات لغویہ مع شرح و توضیح کے ہوں اور اس کا مواد ہر مؤلف کے طریقہ ترتیب سے مرتب ہو“۔ (۱۶)

### ❁ ”معاجم“ کی تاریخ

احمد عطار مقدمہ الصیح میں فرماتے ہیں کہ ”ہم بالقبط یہ نہیں جانتے کہ مخم کا یہ ستموں کب ہوا تاہم اتنا ضرور معلوم ہے کہ سب سے پہلے اس کلمہ کو محدثین نے استعمال کیا۔ تیسری صدی ہجری میں یہ لفظ معروف ہوا چنانچہ امام بخاری نے صحیح بخاری میں ایک باب کا عنوان یوں قائم کیا ہے

”باب تسمیۃ من سمي من اهل البدر فی الجامع الہدی وصعہ

ابو عبداللہ علی حروف المعجم“ (۱۷)

اور سب سے پہلی کتاب جس پر مخم کا اطلاق ہوا وہ بوعلی احمد بن علی بن لکھنی کی کتاب معجم الصحابة ہے پھر بوالقاسم عبداللہ بن محمد بن عبدعزیز البغوی نے اپنی دونوں کتب کا نام المعجم الکبیر اور المعجم الصغیر رکھا ہے بعد ازاں اس لفظ کا ستموں عام اور ستمت سے ہونے لگا۔ غوثیں نے یہاں سے یہ کلمہ لیا ہے۔ (۱۸)

### لغات کا طریقہ استعمال:

ابتدا سے اب تک جو عربی لغات اور معاجم لکھی گئی ہیں ان میں سے کسی نہ کسی لغت

(Pattern) کی پابندی کی گئی ہے۔ ان لغات اور معاجم کا طرزِ انہ جائزہ لینے سے یہ واضح ہوتا ہے کہ ان میں تین طرح کا نظام یا طریقہ کار اختیار کیا گیا ہے ان نظر میں بے ترتیب کو تین دبستان میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ اب تک جتنی بھی قابل ذکر اور اہم عربی لغات و معاجم لکھی گئی ہیں ان سب میں انہی تین مکتب فکر میں سے کسی ایک کا اتباع کیا گیا ہے۔

اول: تقلیبیاتی مکتب فکر۔ عربی لغات کی تالیف و تدوین کے سلسلہ میں یہ اول ترین مکتب فکر ہے۔ اس نظام کی پیروی کرنے والوں کا طریقہ کار یہ ہے کہ وہ ایک روپ کے تحت متحدہ حروف سے بننے والے تمام کلمات کو یکجا کر دیتے ہیں مثلاً رکب سے بننے والے الفاظ کو ایک ہی باب میں تلاش کیا جائے گا خواہ ان کی ترتیب کتنی ہی مختلف ہو چنانچہ رکب، ربک، کرب، کبر، برک اور بکر میں سے ہرفظ ایک ہی باب کے تحت مذکور ہوگا۔ اس مکتب فکر کے اتباع کرنے والے مولفین آٹھ مختلف ذیلی شاخوں میں تقسیم ہو جاتے ہیں۔

(۱) تقلیبات صوتی: اس طریقہ کے مطابق متحدہ حروف والے الفاظ کو جمع کر کے ایک روپ بنادیا جاتا ہے اور اس میں صوتی پہلو کے ساتھ ساتھ بعید الحرج حروف کی ترتیب کا لحاظ رکھا جاتا ہے۔ حروف حقیقی سے آغاز ہوتا ہے پھر مخرج لسان والے حروف آتے ہیں اور اس کے بعد وہ حروف آتے ہیں جن کی ادائیگی ہونٹوں سے ہوتی ہے۔ ان تینوں حروف میں مخرج کے اعتبار سے سب سے زیادہ قوی ”کاف“ ہے چنانچہ ان حروف سے بننے والے کلمات کو ”کاف“ کے باب میں کرب اور کبر کے مادہ میں تلاش کیا جاسکتا ہے۔

اس طریقہ کار کے مؤجد خلیل بن احمد الغرابیدی ہیں۔ جنہوں نے ”کتاب العین“ میں اسی کو اختیار کیا۔ دوسرے خوین میں سے ازہری نے ”المہذب“ زبیدی نے ”مختصر العین“ اور ابوعلی القالی نے ”البارع“ اور ابن سیدہ نے ”الحاکم“ میں اسی طریقہ کا اتباع کیا ہے۔



(ب) تقلیبات ہجائی: تقلیبات کی اس دوسری شاخ میں مذکور طریقہ کے مطابق ہی الفاظ کو جمع کیا جاتا ہے۔ البتہ ترتیب میں حروف تہجی کو ملحوظ رکھا جاتا ہے۔ جیسے رک، ب سے بننے والے سابقہ کلمات میں ترتیب کے اعتبار سے پہلا حرف ”ب“ ہے۔ ابن درید نے ”الجمہرۃ“ میں سی طریقہ کار کو اپنایا ہے۔

ثانی: ابجدی مکتب فکر (بلحاظ حرف اول): اس مکتب فکر کے مطابق معاجم کو حروف تہجی کے لحاظ سے مرتب کیا جاتا ہے اس میں سب سے پہلے ہمزہ سے شروع ہونے والے الفاظ سے ابتدا ہوتی ہے پھر باء، لسی، حوہ اور اس میں دوسرے اور تیسرے اور چوتھے حروف کا بھی خیال رکھا جاتا ہے اگر حروف زوائد ہوں تو ان کی تجرید کی جاتی ہے مثل شکر میں اس، ت حروف زائدہ ہیں اس لئے یہ فظ کبر میں ملے گا۔ اس طریقہ کے مؤجد ابو عمر و الشیبانی ہیں لیکن انہوں نے الفاظ کی ترتیب میں صرف پہلے حرف کا لحاظ لیا تھا بعد ازاں اس نظام کو باقاعدہ شکل دینے والے ابو المعالی محمد بن قسیم البرکی ہیں۔ ابن فارس کی معجم مقاییس اللغة اور مجمل اللغة، زخشری کی اساس البلاغة، ابن حجر کی غراس الاساس، ابوالہد، عبد اللہ کی المشوف المعلم، الرافعی کی المصباح المنیر، الرازی کی مختار الصحیح، اور جدید لغات میں سے المعجم الکبیر، المعجم الوسیط، المعجم الوجیز (جو کہ مجمع اللغة العربیہ مصر کے علمائے کرام نے لکھی ہیں) اور احمد رضا علی کی معجم متن اللغة، دکتور ابراہیم السامرائی کی معجم الفرائد، صالح العلوی کی المعجم الصافی، عبد اللہ اعلائی کی المرجع اور تیونس کے علمائے لغویین کی القاموس الجدید، البستانی کی محیط المحیط، الوکیس معلوف کی المنجد، عبد اللہ میخائل البستانی کی البستان وغیرہ میں اس طریقہ کار کو اختیار کیا گیا ہے۔

ثالث: ابجدی مکتب فکر (بلحاظ حرف اخیر): اس طریقہ میں حروف تہجی کی ترتیب کو اپناتے ہوئے لغت کے مواد کو ابواب کے تحت رکھا گیا ہے اور ہر باب کو فصول میں تقسیم کیا گیا ہے لیکن کلمہ کے آخری حرف اصلی کو باب اور پہلے حرف اصلی کو فصل بنایا گیا البتہ فصول میں حروف کی ترتیب کا خیال رکھا گیا ہے۔ ہر فصل کے تحت دئے گئے الفاظ کی ترتیب میں حرف اول کے بعد آنے والے



حرف اصلی (عین کلر) کو محفوظ رکھا گیا ہے۔ ابو بشر الیمان نے التقفیه فی اللغة، الجوهری نے تاج اللغة وصحیح العربیہ (کتاب الصحیح)، رضی الدین الحسن نے اعجاز الازرار، ابن منظور نے لسان العرب، الفیروز آبادی نے اقاموس المحیط، الثریبیدی نے "تاج العروس" میں اختصار کیا ہے۔ اور جدید لغات میں سے استاد احمد قنیش کی المعجم الفیصل قابل ذکر ہے۔

## تقلیباتی مکتب فکر کی نمائندہ کتب لغات :

❁ تقلیباتی صوتی ذیل میں اس مکتب فکر کی نمائندہ کتب لغات کا مختصر تعارف پیش کیا جا رہا ہے۔

### ۱. "کتاب العین" از خلیل بن احمد:

کتاب العین کے مؤلف کا نام ابو عبد الرحمن خلیل بن احمد بن عمر و انصاری ہمدانی (۱۱۱۰ھ) ہے۔ آپ شیخ فارس کے مقام عمان میں ۵۰۰ھ پیدا ہوئے وہاں سے بصرہ منتقل ہوئے جہاں انہوں نے پرورش پائی اور تحصیل علم کے بعد بصرہ کی علمی مجلس میں تدریس کی صدرت و زینت بخشی اسی لئے آپ بصری کہلائے۔ آپ نے ۵۷۰ھ میں بصرہ میں وفات پائی۔ خلیل بن احمد ذہانت اور زہد تقویٰ میں یکتائے روزگار تھے۔ آپ علم عروض، نحو، موسیقی کے موجد تھے۔ عرب موسیقی میں انہوں نے طرح طرح کے نغمے جمع کئے۔ (۱۹)

آپ بہت سی کتب کے مؤلف تھے جن میں سے کتاب الیقاع، کتاب النقط، الشکل، کتاب العروض، کتاب الشواہد، کتاب الحمل، کتاب معانی الحروف، کتاب العین مرہبست ہیں۔ (۲۰)

مشہور مستشرق براؤنچ (Brounch) خلیل کا زبردست قدردان تھا خلیل کے نظریات سے متاثر ہو کر اس نے کہا کہ "العین میں جس نظام کے تحت الفاظ کو ترتیب دیا گیا ہے اس کے پیش نظر اس رائے میں کوئی حیرت کی بات نہیں کہ وہ خلیل کی ہے۔ البتہ ان کی طرف اس کتاب کا منسوب نہ کرنا ضرور حیرت انگیز ہو سکتا ہے۔" (۲۱)

کتاب العین خلیل کی یہ معجم غیر معمولی فطری ذہانت و عبقریت کی زندہ مثال ہے۔ اس میں انہوں نے زبان کو حصرو استیعاب کے ساتھ جمع کرنے کی کوشش کی انہوں نے ترتیب کا جو انداز

اختیار کیا اس میں موسیقی سے ان کی دلچسپی اور نغمہ و سر میں مہارت سے ان کو روشنی ملی، عربی لغت نویسی میں اولیت و سبقت کا شرف انہی کو حاصل ہے۔

وجہ تسمیہ: خلیل کتاب کے مقدمہ میں لکھتے ہیں کہ ”جب انہوں نے ابجدی حروف کی ترتیب کے بارے میں سوچا تو ان کو اس میں یہ خامی نظر آئی کہ حرف الف میں ذرا بھی پایداری نہیں لہذا اس ترتیب کے حرف اول سے آغاز کے لئے طبیعت آمادہ نہیں ہوئی پہلا حرف چھوڑ کر دوسرے حرف با سے بند کرنا بھی کچھ عجیب سا لگا با آخر ان کا ذہنی رجحان یہ ہو کہ الفاظ کو حروف کے مخارج کی ترتیب کے لحاظ سے جمع کیا جائے۔“ (۲۲) چونکہ کتاب المعین سے اس لغت کا آغاز ہوا اس لئے اسی نام سے اس کو موسوم کر دیا گیا۔

اسلوب: کتاب المعین کے مطالعہ سے پتہ چلتا ہے کہ خلیل نے اپنی اس کتاب میں درج ذیل امور کو بطور اصول اپنایا ہے۔

۱۔ الفاظ لغت کو ان کے حروف و مخارج کے اعتبار سے ترتیب دیا ہے۔ یہ ترتیب جو حروف معین

اور باقی حروف حقیقی سے شروع ہوتی ہے اور حروف لسانی پھر حروف شسوی اور اس کے بعد

حروف علت (الف، واو، ی) آتے ہیں۔ (۲۳)

۲۔ جمع کلمات میں حروف اصلی کا لحاظ کیا گیا۔ حروف زائدہ کی تجدید کی گئی ہے۔

۳۔ ترتیب میں کلمہ کے حروف کی تعداد کا لحاظ رکھا گیا ہے۔ چنانچہ دو حرفی (ثنائی) کلمات سے

آغاز کیا گیا اور ایسے کلمات جن میں تکرار ہے ان کو بھی اسی باب میں شامل کیا گیا ہے۔ ثنائی

کلمات کے بعد ثلاثی، رباعی اور خمسی کلمات دیئے گئے ہیں حروف علت والے کلمات

مصححہ سے دیئے گئے ہیں اور ہمزہ و حروف علت میں شامل کیا گیا ہے۔

۴۔ ہر مادہ سے تقلیب (Conversion) کی ہر ممکن صورت سے الفاظ کا اشتقاق دیا گیا

ہے۔ مثلاً مادہ عالم کے تحت علم، لمع، عمل، کلمات لائے گئے ہیں اور مادہ دب کے

تحت دُب اور ہڈ وغیرہ کلمات ذکر کئے ہیں۔

خصوصیات: ۱۔ کتاب العین کو عربی لغت نویسی میں اولیت کا شرف حاصل ہے العین کے بعد جو مجموعہ اُردو زبان میں نظام ترتیب کا اختلاف پایا جاتا ہے (جو اس کی وجوہ کی قسم کا نہیں ہے) تاہم ان میں جمع افعال و معلومات کے بارے میں اسی کتاب سے استفادہ کیا گیا ہے۔ گویا ذخیرہ الفاظ کے سلسلہ میں یہ کتاب بنیادی حیثیت رکھتی ہے۔

۲۔ انجیل زبان و لغت کے مطالعہ و تحقیق کے خور تھے نہوں نے جمع افعال و لغت کے بارے میں بے شمار مصیبتیں اٹھائیں اور بعد میں آنے والے غویوں کے لئے اس میدان میں راہ ہموار کی۔

۳۔ الفاظ کی تشریح میں غموض و ابہام کے ازالہ کا اہتمام کیا اور الفاظ کی توضیح اور تشریح کی تائید میں قرآن کریم، احادیث اور معتبر اشعار عرب سے شواہد کا اہتمام کیا۔ تشریح کی صحت کے ثبوت کے لئے صرف ایک شاہد پیش کرنے پر اکتفا نہیں کیا بلکہ ایک سے زائد اشعار کو لائے ہیں۔

موخذات: کتاب العین اپنی تمام تر محاسن اور خوبیوں کے ساتھ ساتھ چند ایک قابل مواخذہ امور کی نشاندہی بھی ہوتی ہے۔

(۱) انجیل کا وضع کردہ نظام تقصیبات خاصا پیچیدہ اور مشکل ہے۔ اس نظام کی بڑی خرابی یہ ہے کہ بعض کلمات اپنے اصل مقام پر نہیں ملتے پھر اس میں کبھی حرف مزید اصلی بن جاتا ہے۔ اور کبھی اس کے برعکس اور پھر اس نظام کی وجہ سے بعض اوقات ایسے الفاظ بن جاتے ہیں جو اہل عرب کے ہاں مستعمل نہیں ہوتے۔ اس وجہ سے قاری کو سخت مشقت اور پریشانی کا سامنا کرنا پڑتا ہے اور غالباً دوسرے نظام کے آنے کی یہی وجہ بنی ہے۔

(۲) انجیل کا لغویین پر سخت تنقید کرنا اور ان کو ثقہ اور غیر ثقہ میں تقسیم کرنا بھی ایک قابل تنقید پہلو ہے جس سے ان کا اہل لغت کے خلاف تعصب واضح ہوتا ہے۔

(۳) اس کے علاوہ اور بہت سے قابل مواخذہ ہیں مثلاً کتاب کا انداز سے خالی ہونا، تحلیل کی

وہ ت کے بعد ان کے تلامذہ کا اس کتاب سے بارے میں علمی کا اظہار کرنا یا اس کا انکار کرنا، ان کے معاصرین علماء لغت کا اس سے استفادہ نہ کرنا، یا صمعی اور ابوالدقیش جیسے ہمعصر علماء کے ساتھ کرائے و زبانی جیسے متاخرین راویوں کا ذکر کرنا نیز اس میں بیان کے گے قواعد کو مذمت کے مطابق ہونا یا نہ ہونا، انہیں دبستان بصرہ کے بانی و مؤسس ہیں۔

(۴) محققین کے نزدیک العین کے مؤلف کے بارے میں خاص اختلاف پایا جاتا ہے۔ بعض محققین اس امر سے انکاری ہیں کہ الخلیل اس کے مؤلف ہیں بلکہ وہ اہلبیت بن مظفر کو اس کا مؤلف قرار دیتے ہیں۔ اس کی کتاب کی اہمیت و مقبولیت میں اضافہ کے لئے اس کی نسبت الخلیل کی طرف کردی گئی ہے۔ تاہم علامہ عبدالحمد الدرویش نے اپنی تحقیق سے ثابت کیا ہے کہ الخلیل ہی العین کے مؤلف ہیں۔ (۲۴)

ان تمام مؤخذات کے باوصف ڈاکٹر ابراہیم محمد نجی کی بات اپنی جگہ بڑی پتے کی ہے۔ آپ لکھتے ہیں۔ "العین عربی زبان میں لکھی گئی پہلی معجم ہے ہذا یہ بات معقول نہیں کہ وہ لغت کے تمام تقاضوں کو پورا کرے اور اس میں کوئی بھی نقص نہ ہو چنانچہ اس میں چھ درامہ اور بھی قابل مؤخذ ہیں جن سے نہ اس کی اہمیت کم ہوتی ہے اور نہ اس کی قدر و قیمت گھٹتی ہے۔" (۲۵)

کتاب العین کے مختصرات: بہت سے علماء نے العین پر تعجب کرتے ہوئے اس کے نقص کی تکمیل کے لئے مختلف کتب لکھی ہیں۔ جن میں خلیل بن احمد اور مطر زمی کی فائت العین، سلادوسی اور جہضمی کی الاستدراک علی العین، کرمانی کی الجامع فی اللغة اور خازن نجی کی استکملہ قابل ذکر ہیں۔ نیز العین پر نقد اور اس کے نقائص کا نمایاں کرانے کے لئے بھی بہت سی کتب لکھی گئی ہیں جن میں سے ابو طالب المفضل بن مسلمہ کی الرد علی الحیل و اصلاح ما فی کتاب العین من العبط والمحال، بو بکرائز بیدی کی استدراک العلط الواقع فی العین اور خطیب الکافی کی "علط العین" قابل ذکر ہیں۔ ان اعتراضات اور نقد کے جواب میں جو بعض کتب منظر عام پر آئی ہیں جن میں ابن درید کی التوسط، النضوی کی الرد علی المفضل اور زبیدی کی الانتصار للخلیل ہیں۔



العین کی جلدیں: العین کی آٹھ جلدیں ہیں جو مؤسسۃ العی سے شائع ہو چکی ہے۔

## ۲۔ "التہذیب" از الازہری:

التہذیب کے مؤلف کا نام ابو منصور محمد بن احمد الازہری اسی ہے۔ ازہری کی نسبت ان کے جد امجد ازہر کی طرف ہے۔ آپ ۲۸۴ھ میں ہرات کے مقام پر پیدا ہوئے۔ یاقوت الحموی کے بیان کے مطابق آپ نے بغداد میں ابو عبد اللہ ابراہیم بن عرفہ سے صرف و نحو کا علم حاصل کیا۔ ان کے ملاوہ ازہرجی، ابن درید، ابو بکر بن السری اور مشہور لغوی ابوالفضل محمد بن ابی جعفر آپ کے اساتذہ میں سے تھے۔ ۳۱۲ھ میں جب آپ مکہ مکرمہ سے کوفہ کی جانب حجاج کے ایک قافلہ کے ساتھ واپس آ رہے تھے تو قافلہ پر قرامطہ نے اہلبیہ کے مقام پر حملہ کر کے چچو لوگوں کو قتل کر دیا، بعض کو قید۔ ان قیدیوں میں آپ بھی تھے۔ بالآخر ۳۷۰ھ میں آپ نے ہرات میں وفات پائی (۲۶)

ازہری محقق، ماہر لغت ہونے کے علاوہ ایک متقی فقیہ بھی تھے۔ آپ کوفہ شامی میں ایک نمایاں مقام حاصل تھا مگر آپ نے بحیثیت لغوی ہی شہرت پائی۔ (۲۷)

الازہری نے التہذیب کی ترتیب میں جس باریک بینی اور حسن ترتیب سے کام لیا گیا ہے وہ اس کی خصوصیت ہے انہوں نے فصحاء عرف کے کلام کو مدون کرنے کا خاص طور پر اہتمام کیا جس کا موقع انہیں قرامطہ کی قید کے دوران میسر ہوا۔

وجہ تسمیہ: التہذیب اللغۃ کے مطالعہ سے اندازہ ہوتا ہے کہ ازہری کے پیش نظر زبان کو غیر صحیح غلط سے صحیحہ کرنا تھا۔ انہوں نے کتب لغت میں پائی جانے والی تحینات و تحریفات اور عام انماط کی نشاندہی و ران کی تصحیح کی اس وجہ سے اس کتاب کا نام تہذیب اللغۃ رکھا گیا ہے۔

اسلوب: الازہری نے کتاب العین کی بعض خامیوں و خست تہذیب کا نشانہ بنایا تاہم انہوں نے تہذیب اللغۃ میں تحلیل ہی کے نہج و اسلوب کو اپناتے ہوئے ترتیب میں حروف مخارج کا لحاظ کیا۔ ان کے اسلوب کا خلاصہ درج ذیل ہے۔



۱۔ کلمات کو صوتی ابجدی ترتیب کے اعتبار سے مرتب کیا گیا اور انھیں کے طریقہ پر عمل کرتے ہوئے "عین" سے آغاز کیا ہے۔

۲۔ تقصیبات کے نظام کی پیروی کی گئی حروف کے مجموعہ سے بننے والے الفاظ کو جمع کر کے ان کے بعید ترین مخرج والے حرف کے تحت رکھا گیا مثلاً ق، ل، و سے بننے والے الفاظ کو باب القاف میں رکھا ہے۔ اس لئے کہ ان تینوں میں "ق" کا مخرج بعید ترین ہے۔

خصوصیات: لغت کے میدان میں انجیل کی لعین اور دوسری لغت کے بعد التعمدیب منصہ شہور پر آئی سوائے سابقہ لغات کے مقدمہ میں اس میں ایک خصوصیت کا ہونا ضروری تھا جو اسے دوسری لغات سے ممتاز کر سکیں، اس کی امتیازی خصوصیت یہ ہیں۔

۱۔ مہمل الفاظ کے ذکر کے ساتھ ان کے مہمل ہونے کے سبب پر بھی روشنی ڈال گئی ہے جو مستعمل الفاظ "العین" اور "الجہرۃ" وغیرہ میں رہ گئے تھے ان کا اضافہ کیا ہے۔

۲۔ ہر قول کو اس کے قائل اور روایت کو اس کے راوی کی طرف منسوب کرنے کا اہتمام نمایاں ہے۔

۳۔ بلاد و امصار اور آبائی مقامات کا تذکرہ جس اہمیت کے ساتھ ہے وہ اسی کا خاصہ ہے۔ اس باب میں اسے ایک اہم مصدر و مرجع کی حیثیت حاصل ہے۔

۴۔ اس کے مواد میں وسعت ہے جو سابقہ معجم خاص طور پر لعین سے استفادہ کی بنیاد پر ممکن ہو سکا۔

۵۔ اس میں قرآن و حدیث سے شواہد پیش کرنے کا اہتمام دوسری لغت کے مقابلہ میں زیادہ ہے۔ علاوہ ازیں انہوں نے قرآن و حدیث اور لغت میں گہرا ربط نمایاں کرنے کی کوشش بھی کی ہے۔

۶۔ نو در لغت، مختلف مترادفات کو جمع کرنا اور ان کی ایک ساتھ تشریح کا اہتمام بھی نمایاں ہے۔

مواخذات: ۱۔ نظم تقصیبات کی بدولت اس میں کسی مضبوط نفاذ کا پالینا مشکل و محنت طلب ہے۔

۲۔ کثرت تکرار کا ہونا جس کی وجہ یہ ہوتی ہے کہ وہ ایک لفظ کی تشریح میں محض اس بنیاد پر بہت سے قوال جمع کرتے ہیں کہ ان کے قائلین مختلف ہیں۔

۳۔ ”کتاب العین“ پر سخت تنقید کرنا اور غویین کو شتہ اور غیر شتہ میں تقسیم کرنا ایک قابل گرفت پہلو ہے۔

## ۲۔ ”البارع“ از ابو علی اسماعیل القالی :

البارع کے مؤلف کا نام ابو علی اسماعیل بن القاسم القالی البغدادی ہے۔ ۲۸۸ھ میں ۲۸۸ھ میں رومینیا کے شہر منازجرد میں پیدا ہوئے ۳۰۳ھ میں آپ شہر قان قلعے چھ دوں کیساتھ بغداد گئے تو وہاں کے باشندوں نے انہیں اپنا ہم وطن سمجھا اسی سے ان کا لقب القالی پڑ گیا تاہم مشرقی ممالک میں آپ کو ابو علی البغدادی کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔ ابتدائی تعلیم کے بعد آپ ۳۲۰ھ میں ندلس کا سفر کیا جہاں ابوالعاصی الحکم جو علم و فضل کا دلدادہ تھا ان سے عزت و احترام سے پیش آیا اس نے مشرقی ممالک کو یہ لکھا تھا کہ القالی کو مغرب میں جانے کی ترغیب دی جائے۔ بعد ازاں آپ قرطبہ پہنچے جہاں آپ نے حدیث اور خصوصاً عربی زبان و ادب کا درس دیا ریس کا سلسلہ شروع کیا آپ کے اساتذہ میں سے عبداللہ بن محمد البغوی، عبداللہ بن سیمان، ابن درید، زجاج، محمد بن حسن قابل ذکر ہیں۔ آپ نے ۳۵۶ھ میں وفات پائی۔ (۲۸)

اس کتاب کا کوئی بھی نسخہ ابھی تک مکمل حالت میں دستیاب نہیں ہے۔ کہا جاتا ہے کہ قتالی اپنی اس مجتہد کی تالیف کے دوران نازاں تھے وہ چاہتے تھے کہ مغرب میں اس کو ایک ایسی نعت کی حیثیت حاصل ہو جائے جسے مشرق کی العین پر برتری حاصل ہو۔ آپ نے ۳۳۹ھ میں ابارع کی تالیف کا کام شروع کیا، قرطبہ کے ایک خوش نویس محمد بن الحسن الفہدی نے ۳۵۰ھ سے ان کی اس کام میں مدد کی۔

اسلوب: قتالی کا شمار ابن درید کے تلامذہ میں سے ہوتا ہے۔ اس لئے ہونا تو یہ چاہئے تھا کہ وہ ان کے نہج کی پیروی میں بجدی ترتیب کا لحاظ کرتے لیکن اس کے برعکس انہوں نے تحلیل کے نظام

تقسیمات کو اختیار کیا تاہم انہوں نے مکمل طور پر ان کی پابندی نہیں کی مثلاً وہ انجیل کے برعکس کتاب ہمزہ سے ابتدا کرتے ہیں۔ اور اس کے بعد "حاء" اور "عین" لاتے ہیں مزید برآں انہوں نے بنیہ اور ان کی ترتیب میں انجیل کی پیروی نہ کر کے العین کی خالی کو درست کرنے کی کوشش کی چنانچہ انہوں نے جواب کی تقسیم اس طرح کی ہے۔ *الثنائی المنافع* جس کو وہ تحریر میں دو حرفی اور اصل میں تین حرفی کہتے ہیں۔ *الثنائی الصحیح*، *الثلاثی المحتل*، *الرابعی* اور *الخامسی* وغیرہ تاہم کلمات کے مقلوبات کے بارے میں انہوں نے انجیل ہی کے وضع کردہ نظام تقسیمات کو بنایا ہے۔

**خصوصیات : ۱۔** اس کتاب میں ضبط الفاظ و کلمات کا بہت زیادہ اہتمام کیا گیا ہے۔

۲۔ اہل عرب کی مختلف لغات کا تذکرہ بھی ہے خصوصاً اہل کلاب کی لغت کا ذکر کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ ابو زید انصاری سے بہت زید و نقل کرتے ہیں۔ مختلف لغات میں ترجیح بھی دیتے ہیں۔

۳۔ ذکر کردہ مختلف اقوال کو ان کے قائلین کی طرف منسوب کرتے ہیں۔

۴۔ بیان کردہ معنی کی تائید میں اشعار سے شواہد پیش کرتے ہیں۔

۵۔ اخبار و نوادر بھی کثرت سے موجود ہیں۔

۶۔ بہت سارے ایسے الفاظ جنہیں انجیل نے مہمل قرار دیا تھا انہوں نے کلام عرب میں ان کا استعمال واضح کیا ہے۔

**مواخذات : ۱)** نظام تقسیمات کی وجہ سے الفاظ کی تلاش میں دشواری کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔

۲) مختلف الفاظ کی شرح میں پائے جانے والا تکرار بھی قابل مواخذہ ہے۔ اور ان کے مابین ترجیح دی گئی ہے۔

**البارع کی جلدیں :** یہ کتاب پانچ ہزار اوراق پر مشتمل ہے۔ لیکن اس کا کوئی نسخہ تاج تک مکمل

دستیاب نہیں ہو سکا۔ اس کے صرف دو حصے ہیں۔ ایک برٹش میوزم میں اور دوسرا پیرس کی لیبیری

میں ہے اور ان کی فوٹو کاپیاں دارالکتب المصریہ میں 826 831 ارقام کے ساتھ لغت کے تحت

موجود ہیں۔ (۲۹)

#### ۴۔ ”المحکم و المحيط الاعظم فی اللغة“ از ابن سیدہ الاندلسی

اس کے مؤلف کا نام ابوالحسن علی بن اسماعیل ہے۔ آپ ابن سیدہ کی کنیت سے مشہور ہیں۔ آپ اندلس میں مرسیہ میں پیدا ہوئے ابن سیدہ نابینا تھے لیکن اللہ تعالیٰ نے ان کو بے پناہ قوت حافظہ اور ذہانت سے نوازا تھا۔ انہوں نے اپنے والد اسماعیل ابن سیدہ سے جو ایک ممتاز لغت دان تھے، تعلیم حاصل کی۔ ان کے علاوہ ابوالعلاء، ساعد البغدادی، ابو عمر احمد بن محمد، صالح بن الحسن البغدادی وغیرہ آپ کے اساتذہ میں سے تھے۔ آپ دانیہ میں تقریباً ساٹھ برس کی عمر میں ۳۵۸ھ کو انتقال کر گئے۔ (۳۰)

یہ لغت عربی کی اہم لغات میں شمار ہوتی ہے۔ بلکہ بعض لغات کے لئے اس سی مرجع کی حیثیت رکھتی ہے۔ لسان العرب جو عربی کی مشہور و متداول اور قدیم مستند لغت ہے کے مؤلف ابن منظور اور دوسرے اصحاب لغات جیسے ابن مکتوم وغیرہ نے اس سے بھرپور استفادہ کیا۔

اسلوب: اس کتاب میں الحلیل کے قائم کردہ نظام کی پیروی کے ساتھ ساتھ دوسری لغات و معاجم میں اس نظام کی بہتری کی جو شکلیں پیدا کی گئیں ان کا بھی لحاظ رکھا گیا ہے۔ الفاظ کی ترتیب میں حروف تہجی کا لحاظ کیا ہے اس ترتیب میں پہلے حروف اصلی کی رعایت کی گئی ہے جو کہ حسب ذیل ہے۔  
ع، ح، ه، خ، غ، ق، ک، ش، ض، ص، س، ز، ط، د، ف، ظ، ذ، ث، ر، ل، ن، ف، ب، م، ی، و۔

خصوصیات: ۱۔ اس میں صرف و نحو کے قواعد کے بارے میں بہت زیادہ بحث کی گئی ہے۔

۲۔ قرآن کریم کی مختلف قرأتوں اور ان کی توجیہات پر روشنی ڈالی گئی ہے۔

۳۔ مختلف تشریحات کی تائید میں قرآن و حدیث اور ماثور کلام عرب سے استدلال کا اہتمام کیا گیا ہے۔

۴۔ نباتات کی تفصیلات اور تشریحات کا اہتمام ہے۔ صاحب کتاب نے اس موضوع سے

متعلق دوسری اہم کتب سے بھی استفادہ کیا ہے۔

۵۔ مواد کی تشریح میں عام طور پر انتہائی باریک بینی سے کام لیا گیا ہے۔

موأخذات: ۱۔ بعض غلط کی تشریحات یا ضبط اعراب میں دقت نظر کی کمی یا غلطی کا واقع ہونا ہے جیسے تقووس البیت (بمعنی انہدام بیت) کی جد تقوش لکھا جانا۔

۲۔ استدلال کے لئے شواہد بیان کرتے وقت تعحیف کا واقع ہونا مثلاً جامع کے معنی کے تشریح میں قرآن کریم کی آیت ﴿لعلک باحع بصک علی آدارہم﴾ میں لعلک سے پہلے فا کا ترک کر دینا۔

۳۔ نیز العین اور الجمہرہ وغیرہ سابقہ معاجم کے ان الفاظ و نقل کرنا جو موضوع تنقید تھے۔

نسخہ کتاب: خدیوہ لا بھریری میں اس کا نامکمل نسخہ موجود ہے۔ بقول ڈاکٹر ابراہیم نجی یہ مجموعہ خطوط حالت میں دنیا کے متعدد کتب خانوں میں موجود ہے۔ عرب یٹ نے اس کی طباعت کی طرف توجہ کی اور اس کے دو جز شائع بھی ہو چکے ہیں۔ (۳۱)

❖ تقلیباتی ہجائی: ذیل میں اس مکتب فکر کی نمائندہ کتب لغات کا مختصر تعارف پیش کیا جا رہا ہے۔

## ۱۔ کتاب جمہرة اللغة از ابن درید :

اس کتاب کے مؤلف کا نام ابو بکر محمد بن الحسن بن درید المازونی ہے۔ آپ ابن درید کی کنیت سے مشہور ہیں۔ مقتسم کے عہد ۲۲۳ھ میں بصرہ میں پیدا ہوئے اور اسی علاقہ کے جید علماء سے تعلیم حاصل کی جن میں ابو حاتم بختانی، ابو الفضل ریاشی اور المصمعی وغیرہ سرفہرست ہیں۔ ۲۵۷ھ میں فتنہ فدک کی وجہ سے آپ اپنے چچا کے ساتھ عمان چلے گئے جہاں ۱۲ برس تک مقیم رہنے کے بعد جزیرہ ابن عمر اور پھر وہاں سے فارس چلے گئے اور آل میکان کے مقرب ساتھیوں میں شمار ہونے لگے بعد ازاں ۳۰۸ھ میں بغداد چلے آئے اور خلیفہ المقتدر نے آپ کو اعزاز و اکرام سے نوازا۔ بالآخر فدک کی وجہ سے ۳۲۱ھ میں وفات پا گئے۔ (۳۲)

ابن درید بڑے حافظہ کے مالک تھے ان کو "أعجم الشعراء" اور "أشعر العلماء" کے



خطبات سے نوازا گیا ہے۔ الازہری نے ان پر سخت تنقید کی ہے۔ (۳۳) ہم احمد عبد الغفور نے آپ پر گائے گئے اتہامات سے بری قرار دیا ہے۔ (۳۴)

ابن درید کی بہت سی موافقات ہیں ان میں سب سے ہم کتاب ”جمہرۃ المعذ“ ہے۔

وجہ تسمیہ: اس بارے میں ابن درید بیان کرتے ہیں کہ ”واما اعمرنا ہذا الاسم لانا احتراماً لہ الجہور من کلام العرب وارحاناً الوحشی المستکر“ (۳۵) ہم نے اس کا یہ نام اس لئے رکھا ہے کیونکہ ہم نے کلام عرب کے جمہور لوگوں سے اسے چن لیا ہے اور غیر معروف و نامانوس الفاظ سے کنار کشی کی ہے۔

اسلوب: ابن درید نے الجمرۃ میں تقلیبات ہجائی کے نظام اختیار کیا ہے یہ وہی طریقہ ہے جسے انھوں نے اپنی کتاب العین میں اختیار کیا ہے۔ البتہ انہوں نے اس کی ترکیب میں حروف تہجی کو ملحوظ رکھا ہے اس طرح رب، رک سے بننے والے کلمات مثلاً ربک، رکب، کرب، کبر، بکر وغیرہ کو با سے شروع ہونے والے کلمہ بکریا ربک میں تلاش کیا جاسکتا ہے۔ ابن درید نے الجمرۃ کو ۱۱ ابواب میں تقسیم کیا ہے جو درج ذیل ہیں۔

۱۔ ثنائی صحیح مثلاً اَب ، اُت ،

۲۔ ثنائی ابواب جو رباعی مکرر کے ساتھ ملحق ہیں مثلاً صحیح ، معصح ، ما با

۳۔ ثنائی معقل اور اس سے نکلنے والے باب مثلاً تومی ، اُئی ، یو ، اوق ۔

۴۔ ثلاثی صحیح ابواب اور اس سے نکلنے والے باب

۵۔ ثلاثی باب جس میں عین اور اسیما عین اور فاء کلم یا فاء اور لام کلمہ میں دو

حروف ایک جیسے ہوں۔ مثلاً بلبل ، لبب ۔

۶۔ صحیح ثلاثی ابواب جو حروف عین میں سے کسی ایک سے ملحق ہوں

مثلاً باب ، و بیب ، و سوس ۔

۷۔ نو اور ہمز

۸۔ ابواب رباعی صحیح مثلاً جعب ، جعتل ، بکتر ۔

۹۔ ابواب رباعی معتل اور اس میں وہ الفاظ بھی ذکر کئے ہیں جو معتل نہیں ہیں

مثلاً دررق یا ثلاثی وضعف لا خر مثل عکب، خدب

۱۰۔ خماسی ابواب اور اس سے ملحق

۱۱۔ متفرق ابواب

خصوصیات: ۱۔ الفاظ کی تشریح میں قرآن و حدیث، آثار، اشعار اور خالص اہل عرب کے کلام سے استشہاد کیا گیا ہے۔

۲۔ قرآن کریم کی مختلف قرأت کا تذکرہ ملتا ہے۔ امثال عرب کا تذکرہ وسیع پیمانہ کیا ہے۔

۳۔ مختلف عرب قبائل کی لغات کی تصریح و توضیح ملتی ہے۔

۴۔ ابن درید لغت یمن کے حق میں خاصے متعصب نظر کرتے ہیں۔

۵۔ ابن درید غیر عربی (یعنی معرب اور دخیل کلمات) کی نشاندہی کرتے ہیں۔

۶۔ اعلام، قبائل و جماعات، بلدان، مواقع و ایام کا تذکرہ ملتا ہے۔

مواخذات: ۱۔ مولد اور مشتبہ کلمات کی اچھی خاصی تعداد نظر آتی ہے۔

۲۔ ابن درید بعض غیر معروف و مشہور اشیاء کا ذکر کرتے ہوئے یہ کہنے پر اکتفا کرتے ہیں۔

یہ مشہور ہیں اور محتاج تشریح نہیں۔

۳۔ ابن درید اپنے طریقہ کار پر پوری طرح کاربند و نظر نہیں آتے ہیں۔ مثلاً انہوں نے کلام

عرب میں سے ان چیزوں کو جمع کرنے کا اہتمام کیا ہے جو معروف اور شائع ہیں غیر

معروف اور غریب الفاظ کو ثانوی درجہ دیا ہے۔ جبکہ کتاب کی ورق گردانی سے یہ بات

سامنے آتی ہے کہ ان کے ہاں غریب اور نادر الفاظ کا بھی اچھا خاصا مواد موجود ہے۔

۴۔ ابن درید نے لازہری پر الفاظ گھڑنے اور تراشنے کا الزام لگایا ہے۔ نیز ان پر تصحیف کا الزام

بھی عائد کیا گیا ہے۔ لیکن درحقیقت بیشتر الزامات درست نہیں ہیں۔

اس عظیم الشان معجم نے عربی زبان و ادب پر گہرا اثر مرتب کیا ہے۔ جس کا اندازہ اس بات

سے ہوتا ہے کہ اس سے متعلق بہت سی کتب لکھی گئی ہیں لیکن یہ سب وہ کتب ہیں جن کا ذکر صرف کتب تراجم میں ہی موجود ہے۔ ان میں سے کوئی کتاب بھی دستیاب نہیں ہے۔

۱۔ فائت الجہرۃ: یہ کتاب ابو عمر زاہد (۳۳۵ھ) کی ہے۔

۲۔ جوہرۃ الجہرۃ: اس کتاب کے مؤلف صاحب بن عباد (۳۳۶ھ) ہیں۔

۳۔ الموعب: یہ کتاب ابن التیانی (۳۳۶ھ) کی ہے۔

۴۔ نظم الجہرۃ: اس کے مؤلف یحییٰ بن معط (۴۲۸ھ) ہیں۔

۵۔ نشر شواہد الجہرۃ: یہ کتاب ابو العلاء المعری (۴۴۶ھ) کی ہے۔

۶۔ مختصر الجہرۃ: یہ کتاب شرف الدین انصاری (۶۳۰ھ) کی ہے۔ (۳۶)

### ابجدی مکتب فکر (بلحاظ حرف اول) کی نمائندہ کتب

اس مکتب فکر کی نمائندہ کتب درج ذیل ہیں۔

### ۱۔ اساس البلاغة از الزمخشري :

اس کے مؤلف کا نام ابو القاسم محمود بن عمر بن احمد الزمخشري ہے۔ آپ ستائیس رجب

۴۶۷ھ میں خوارزم میں پیدا ہوئے۔ آپ کے اساتذہ میں سے ابن دباس، ابو منصور نصر المارثی، ابو

سعد الشانی، ابو منصور محمود بن جریر الطبری اور ابو الحسن علی بن المنظف النیشاپوری قابل ذکر ہیں۔ آپ

نے مختلف علوم و فنون میں مہارت تامہ حاصل کی خصوصاً تفسیر و لغت میں ان کو امام کا رتبہ حاصل

ہے۔ آپ نے ذی الحجہ ۵۳۸ھ کو خوارزم کے شہر جرجانیہ میں وفات پائی۔ (۳۷)

اساس البلاغة، علامہ زمخشري کی مایہ ناز مجسم ہے جو اپنے مواد اور تقسیم و ترتیب کے لحاظ سے

بے حد ممتاز ہے۔ دوسرے اصحاب معاجم نے جن پہلوؤں پر خصوصی توجہ دی ہے علامہ زمخشري نے ان

سے ہٹ کر ایک نئے پہلو کو اجاگر کیا ہے۔ وہ یہ ہے کہ انہوں نے حقیقی معانی کو مجازی معنی سے متزا کیا

ہے۔ قرآن کریم کے گہرے مطالعہ کے بعد انہوں نے اپنی تفسیر (الکشاف عن حقائق التنزیل) میں

فصاحت و بلاغت کو نمایاں کرنے کا جو اہتمام کیا ہے، اساس البلاغة میں بھی یہ رنگ غالب ہے۔

اسلوب۔ علامہ زنجشیری نے اس میں الفاظ کو حروف زائد و تالیف و کسر کے حروف اصلیہ کو نظم و تنجی کے لحاظ سے مرتب کیا ہے۔ اس دیستان کے مؤجد ابو عمرو اسحاق بن مرار الشیبانی (۹۶-۲۰۶ ھ) ہیں انہوں نے اپنی معجم ”کتاب الجیم“ میں اس طریقہ کو اپنایا تھا۔ تاہم استاد احمد عبد الغفور کی رائے کے مطابق مشہور غوی ابوالعین محمد بن تقیم ابرہی اس نسخہ کے امام ہیں۔ (۳۸)

خصوصیات: ۱۔ اس میں کلمات کی تشریح میں اختصار کے ساتھ انتہائی باریک بینی سے کام لیا گیا ہے۔

۲۔ الفاظ کی تشریح کے سلسلہ میں عمدہ اسباب اور جگہ جگہ عبارت کا انتخاب کیا گیا ہے۔ اور اس سلسلہ میں دوسروں کی عبارات نقل نہیں کرتے ہیں۔

۳۔ الفاظ کے حقیقی معنی پہلے اور مجازی معنی بعد میں بیان کئے گئے ہیں۔

۴۔ جگہ جگہ مجاز کے لئے مختلف تعبیرات کا استعمال ہے۔ عمدہ طریقے سے کیا گیا ہے۔ مثلاً جب ”

ومن الجوز“ یا ”ومن المستعار“ یا ”ومن المنیہ“ کہتے ہیں۔ اس سے آپ کا مقصد مجز کی قسم بیان کرنا نہیں ہوتا ہے بلکہ صرف یہ بتانا مقصود ہوتا ہے کہ متعلقہ لفظ جس معنی کے لئے وضع ہوا ہے اس کے علاوہ بھی اس کا استعمال ہے۔

مواخذات: ۱۔ صاحب کتاب تمام غیر حقیقی استعمالات پر مجزی کا اطلاق کرتے ہیں۔ اس کی دوسری اصناف مثلاً استعارہ، کنایہ، مجاز مرسل اور ان کی اقسام بیان کرنے کا ہتمام نہیں کرتے ہیں۔ اور بسا اوقات استعارہ اور کنایہ کا استعمال مجز کے ہم معنی کے طور پر کرتے ہیں۔

۲۔ معتل واوی اور معتل یائی میں تفریق نہیں کرتے بلکہ انہیں خلط ملط کر دیتے ہیں۔ مثلاً (اب، ب) سے مشتق ہونے والے بعض کلمات کو (اب، ی) میں ذکر کر دیتے ہیں۔

## ۲۔ المصباح المنیر از الرافعی :

اس کتاب کے مؤلف کا نام ابو العباس احمد بن محمد الفیومی ہے۔ آپ نے ابتدائی تعلیم و

تربیت فیوم ہی سے حاصل کی، عربی اور فقہ میں مہارت تامہ حاصل کی بعد ازاں شاہ مؤید اسماعیل کی

طرف سے جامع الدہشتہ کے خطیب مقرر ہوئے۔ اور اس منصب کی بدولت آپ نے مطالعہ و تالیف کو مستقل طور پر اپنا مشغلہ بنایا۔ آپ بہت سی کتب کے مؤلف ہیں۔ آپ نے ۱۷۷۱ء میں وفات پائی۔ (۳۹) احمد بن محمد الفیومی نے اپنی اس کتاب میں تقریباً ۷۰ تالیفات کو مآخذ و مراجع کے طور پر پیش کیا ہے۔

خصوصیات : ۱۔ عام لغوی معنی کے ساتھ فقہی معنی کی وضاحت بھی موجود ہے۔

۲۔ عموماً الفاظ کی تشریح اختصار سے کرنے کے ساتھ اطلاق، شواہد اور الفاظ سے متعلق وقعات کو حذف کر دیتے ہیں۔ کبھی کبھار شواہد کے ذکر کے ساتھ ان کا ختساب بھی کرتے ہیں۔

۳۔ بسا اوقات مؤلف اپنے مآخذ کی وضاحت بھی کرتے ہیں۔

۴۔ ضبط الفاظ پر خاصی توجہ دی گئی ہے اور اس کے لئے اسماء میں مشہور ہم وزن کلمات و افعال میں مثال کیساتھ مصدر کا بھی ذکر کر دیتے ہیں۔

۵۔ علاوہ ازیں نہایت اختصار کے ساتھ صرفی و اشتقاقی پہلوؤں کو بھی نظر انداز نہیں کرتے ہیں۔

مواخذات : ۱۔ اس کتاب کا سب سے زیادہ قابل تنقید پہلو اس کا حد سے زیادہ مختصر ہونا ہے۔

۲۔ اس میں قرآن و سنت کی شاندار نثر اور امثال و حکم اور اشعار کا ذکر نہیں جو زبان کے بنیادی سرچشمے ہیں۔ بہر حال اس کے باوصف یہ ایک بیش بہا مفید معجم ہے۔

کتاب کی جلدیں : اس کتاب کے دو جز ہیں جو ایک جلد میں ۱۲۶۷ھ میں بولاق سے شائع ہوئی۔ (۴۰)

### ۳. مختار الصحاح از الرازی :

اس کتاب کے مؤلف کا نام محمد بن ابی بکر بن عبد القادر الرازی ہے۔ آپ نے ابتدائی تعلیم حاصل کرنے کے بعد مختلف بلاد و امصار کا سفر کیا اور عظیم المرتبت اساتذہ کرام سے کسب فیض حاصل کیا۔ (۴۱)

یہ کتاب معمولی اضافہ کے ساتھ الجوہری کی ”الصحاح“ کے اختصار سے عبارت ہے۔

صاحب کتاب نے اس میں صرف ان الفاظ و مواد پر اکتفا کیا ہے جو کثیر الاستعمال اور زبانوں پر



جاری و ساری ہو اور جن کا جاننا ہر عالم، فقیہ و محدث اور ادیب کے لئے ضروری ہے۔

**خصوصیات:** ۱۔ شرح الفاظ میں صرف ان کے غموض و ابہام کے ازالہ کے لئے اختصار سے کام لیا گیا ہے۔

۲۔ بعض ایسے مصادر (جن کے افعال مذکور تھے) اور افعال (جن کے مصادر مذکور تھے) کا بھی اضافہ کیا ہے۔ جن کو الجوہری نے ترک کر ڈالا تھا۔

۳۔ اسماء و افعال سے متعلق بعض انتہائی قیمتی قواعد و ضوابط بیان کئے گئے۔

۴۔ ضبط حرکات اسماء کا اہتمام کیا ہے۔ کہیں حرکات کی وضاحت کی گئی ہے اور کہیں ہم وزن کلمہ کے ذکر سے یہ کام لیا گیا ہے تاکہ تصحیف و تحریف سے بچا جاسکے۔

**مواخذات:** ۱۔ بہت زیادہ اختصار ہونے کی بناء پر تشریح میں تشنگی پائی جاتی ہے۔ جس کی وجہ سے قاری کو دوسری معاجم کی طرف رجوع کرنا پڑتا ہے۔

۲۔ الرازی نے کچھ ایسے الفاظ بھی داخل کر دیئے ہیں جو تصحیف کے سلسلہ میں نقد کا موضوع بن چکے ہیں۔ اور بعض کو غلط قرار دیا جا چکا ہے۔ ایسے الفاظ کو نقد کے ساتھ ذکر کرنے کی ضرورت تھی۔

۳۔ شواہد کے حذف کرنے کی وجہ سے جو زبان کا دار و مدار ہیں اس کتاب کی حیثیت میں کمی واقع ہوئی ہے تاہم مؤلف کے پیش نظر مبتدعین کی ضرورت تھی اس لئے وہ اپنے مقصد میں کامیاب ہیں۔

**کتاب کی جلدیں:** کتاب ہذا ایک جلد میں ہے جو ۱۹۷۹ء کو دار الکتاب العربی بیروت سے شائع ہوئی ہے۔

**ابجدی مکتب فکر (بلحاظ حرفِ اخیر) کی نمائندہ کتب**

اس مکتبہ فکر کی درج ذیل کتب قابل ذکر ہیں۔

## ۱۔ تاج اللغة و صحاح العربية از الجوهري :

اس کتاب کے مؤلف کا نام ابو نصر اسماعیل بن حمد الجوهري الغارابی ہے۔ فاراب کے شہر تر (طرار) میں ۳۳۲ھ میں پیدا ہوئے جو سیر دریا کے مشرق میں تھے۔ آپ نے ابتدائی تعلیم اپنے ماموں ابواسحاق بن ابراہیم الغارابی سے حاصل کی بعد ازاں آپ نے بغداد، حرق، شام، خراسان اور حجاز تک سفر کیا۔ آپ کے اساتذہ میں سے ابوسعید الحسن بن عبد اللہ، ابو علی الحسن بن حمد قبل ذکر ہیں۔ آپ نے چوتھی صدی ہجری کے اواخر ۳۹۳ھ یا بقول: خراسان ۳۹۰ھ، ۴۰۰ھ میں وفات پائی۔ (۴۲) الجوهري، ذہانت و ذکاوت اور زبان و ادب میں امامت کے درجے پر فائز تھے۔ آپ بہت سی کتب کے مؤلف ہیں۔ (۴۳)

الصحاح صوتی مکتب فکر کے مذکورہ دونوں طریقوں کے مطابق جو لغات و معانی معروض وجود میں آئی، ان میں مطلوبہ الفاظ و مواد کا پالینا ایک مشکل اور پیچیدہ کام تھا۔ اس سے بعض علماء لغت نے متبادل طریقہ نکالنے کے لئے غور و فکر کیا۔ بالآخر الجوهري نے حروف تہجی (بھی ظا حروف اخیر) کا معروف اور آسان طریقہ ڈھونڈ نکالا اور وہ اس میں کامیاب رہے۔ بعد ازاں بہت سے علمائے لغت نے آپ کے مروجہ طریقہ کو اپنایا، یوں الجوهري اس نئے طریقہ کار کے مؤجد قرار پائے آخری حروف پر مبنی ترتیب کا جو طریقہ الجوهري نے ایجاد کیا ہے۔ اس بارے میں جرجی زیدان کا قول ہے ”چونکہ اس زمانے میں نثر میں بھی جمع کا اہتمام ہوتا تھا اس لئے ان کا مقصد شعراء کے لئے قوافی اور نثر نگاروں کیلئے جمع کے سلسلہ میں سہولت پیدا کرنا تھا۔“ (۴۴)

تاہم احمد عبدالغفور اس رائے سے اختلاف کرتے ہیں وہ کہتے ہیں کہ ”علمی اعتبار سے اس رائے میں کوئی وزن نہیں ان کی مجسم تمام لوگوں کے لئے تھی اور سب ہی کی آسانی اور سہولت ان کے پیش نظر تھی۔ (۴۵)

اسلوب: الصبائی نظام کے مطابق کلمات کو مرتب کیا گیا ہے۔ ماسوائے واو کے جسے انہوں نے نون اور ہاء کے درمیان رکھا ہے۔ اور ہر حرف کے لئے خاص باب مقرر کیا ہے۔ اور ہر باب کو

انھیں فصول میں تقسیم کیا ہے۔ ماسوائے باب الراء اور باب الراء کے۔ یہ کتاب چالیس ہزار ذخیرہ الفاظ پر مشتمل ہے۔ اس کتاب کے منظر عام پر آنے کے بعد مختلف علمائے کرام نے اس پر تعلیقات و حواشی لکھے ہیں۔ بعض نے ان کے اسلوب کو اپنا کر دوسری کتب لغات سے اضافے کئے کچھ اہل علم نے تکمیل و استدراک کی غرض سے خامہ فرسائی کی۔ بعض نے فروغِ اشتہار کی نشاندہی کر کے تنقید کی۔ بعض نے ن کے دفع میں مختلف کتب لکھی اور دیگر اہل علم نے ن کی مختصرات تیار کیں۔ (۴۶)

**خصوصیات:** ۱۔ اس کتاب میں زیادہ تر ایسے الفاظ جمع کرنے کا اہتمام کیا گیا ہے جو رولیت اور درلیہ صحیح ہوں اس بارے میں الجوہری نے کتب لغات کے مطالعہ کے علاوہ فصحاء و جنز اور خصوصاً ربیعہ و مضر کے فصحاء سے گفتگو کے ذریعہ استفادہ کیا تھا اگر کہیں غیر صحیح الفاظ لائے بھی ہیں تو ان کی وضاحت کر دی ہے۔

۲۔ کلمہ کے مرادی معنی کی وضاحت کے لئے شواہد پیش کرتے ہیں۔ بعض اوقات ان کے قائلین کی طرف ان کی نسبت کرتے ہیں۔

۳۔ اسماء و افعال کے ضبط وغیرہ کا بہت زیادہ اہتمام کرتے ہیں تاکہ اس میں تصحیف و تحریف واقع نہ ہو۔

۴۔ اعلام اور خاص طور پر قبائل کے ناموں کو ذکر کرتے ہیں۔

۵۔ بہت ساری لغوی مباحث ہیں۔ نیز معرب اور موند لفظ بھی ذکر کرتے ہیں جن کی تشریح میں بعض اوقات فارسی کا استعمال کرتے ہیں۔

**مواعظات:** ۱۔ الجوہری کے ضبط کلمات کا اہتمام کرنے کے باوصف کتاب میں تصحیف و تحریف پائی جاتی ہے۔

۲۔ بعض حدیث کے راوی یا قائل کے قول کی نسبت میں غلطی کی ہے اور انکی نسبت کسی دوسرے کی طرف کر دی ہے۔

۳۔ بعض نحو کی یا صرفی اغلاط کی نشاندہی ہوتی ہے۔

۴۔ بعض اوقات معتل الیائی اور معتل الوادی میں خلط ملط کر دیتے ہیں۔ مثلاً لفظ شیب کو ثوب کے مقام پر لکھ دینا۔

ان خامیوں کے باوجود الجوہری کا علمی مقام مسلم ہے۔

کتاب کی جلد میں: احمد عبدالغفور عطار کی تحقیق سے ۱۳۷۱ھ میں چھ اجزاء میں قاہرہ سے شائع ہوئی ہے۔ مکتبہ شیخ الاسلام مدینہ منورہ میں اس کا ایک نسخہ موجود ہے۔ جو ۱۳۹۱ھ اور اوراق پر مشتمل ہے (۴۷)

## ۲۔ لسان العرب از ابن منظور :

اس لغت کے مؤلف کا نام ابوالفضل جمال الدین محمد بن مکرم الافریقی الانصاری ہے۔

آپ ۶۳۰ھ میں قاہرہ میں پیدا ہوئے۔ ابن منظور کی کنیت سے مشہور ہیں۔ ان کے اساتذہ میں سے ابن المقیر، مرتضیٰ بن حاتم، یوسف بن الخلیلی سرفہرست ہیں۔ آپ جلیل القدر ادیب اور ماہر لغت عربی تھے۔ انہوں نے ادب کی بہت سے مطول کتب کی انتہائی خوش اسلوبی کے ساتھ تلخیص کی ہے۔ آپ نے ۱۱۷۷ھ میں وفات پائی۔ (۴۸)

لسان العرب عربی زبان کی انتہائی ضخیم اور اہم معجم ہے۔ ستر ہزار سے زائد لغوی مواد پر مشتمل ہے۔ ابن منظور نے الزہری کی تہذیب اللعۃ، ابن سیدہ کی المحکم، الجوہری کی الصحاح، ابن بری کی الأمالی علی الصحاح، ابن الثیر کی الہایۃ فی عربی الحدیث جیسی قدیم لغات کے متفرق اور غیر منظم ذخیرہ معلومات کو بڑے سلیقے، قرینے اور شرح و بسط سے لسان العرب میں جمع کر دیا ہے۔ عبدالسلام محمد ہارون رقمطراز ہیں۔ ”لسان العرب کو جامع ترین اور دقیق ترین اصل عربی مراجع میں سے شمار کیا جاتا ہے۔“ اگرچہ حجم و مقدار کے لحاظ سے الصحاح العروس کو اس پر فوقیت حاصل ہے۔ جس میں اصل الفاظ لغت کے ساتھ کسی قدر تراجم، بلا واد اور اصطلاحات مولدہ کا اضافہ بھی شامل ہے۔ (۴۹)

خصوصیات: ۱۔ ابن منظور نے قدیم معاجم کے ذخیرہ علم کو حسن ترتیب اور مفصل تشریحات کے ساتھ اس طرح پیش کیا کہ ہر معجم کی خوبی اور عمدگی لسان العرب میں سمودی گئی ہے۔



۲۔ الفاظ کی تشریح و توضیح کے فن میں ابن منظور نے آیات کریمہ، احادیث، آثارِ مصیبہ، خطبات، محاورات اور امثال و اشعار سے استشہاد کیا ہے۔

۳۔ لسان العرب قدیم اشعار کا ایک اہم اور نادر مجموعہ بھی ہے۔ کم و بیش سترہ سو عرب شعراء کے نام اور چالیس ہزار اشعار اس میں محفوظ ہو گئے ہیں۔ قدیم شعراء کے ایسے اشعار بھی مذکور ہیں جو ان کے دواوین یا دوسرے مصادر میں نہیں ملتے نیز اس میں اکثر و بیشتر اشعار کی شعراء کی طرف صحیح نسبت ہے۔

۴۔ الفاظ کی تشریحات و معانی کی مناسبت سے صرف و نحو اور فقہ اور ادب کے علاوہ بہت سی نادر اور مفید معلومات کا خزانہ ہے۔ ابن منظور نے مغرب الفاظ کے فارسی، سریانی، ترکی، رومی وغیرہ ماخذ کا بھی ذکر کیا ہے۔ آیات قرآنی کی توجیہ نیز نو، رو، خبر کا بکثرت ذکر موجود ہے۔

مواخذات: ۱۔ ابن منظور نے اپنی کتاب میں سبوت کی غرض سے حسن ترتیب کو اپنا نصب العین بنایا تھا لیکن مواد کی وسعت اور کثرت استشہادات کی وجہ سے قاری مطلوبہ الفاظ اور ان کے معانی تک رسائی نہ کر سکتا ہے۔

۲۔ علاوہ ازیں لسان العرب میں تسامحات از قسم روایت و انتساب اشعار یا اغلاط طباعت بھی موجود ہیں۔ تاہم کتاب کی وسعت و ضخامت کے پیش نظر یہ مواخذات قابل التفات نہیں ٹھہرتے ہیں۔

کتاب کی جلدیں: لسان العرب دس ضخیم جلدوں میں اول مرتبہ ۱۲۹۹ھ کو شائع ہوئی۔ بعد ازاں ۱۹۶۸ء میں پندرہ جلدوں میں شائع ہوئی جس میں پہلی غلطی کی درستگی کر دی گئی تھی۔

### ۳۔ القاموس المحيط از فیروز آبادی:

اس معجم کے مؤلف مجد الدین ابو طاهر محمد بن یعقوب الفیروز آبادی ہے۔ پ ۱۲۳۹ھ میں شیراز کے قریب کارز بن میں پیدا ہوئے۔ تحصیل علم کے لئے مختلف بلاد و امصار کا سفر کیا ان کے ساتھ میں سے سرانجہ دین یعقوب، القوام عبداللہ بن محمود، الشرف عبداللہ، محمد بن یوسف شامل



ہیں۔ آپ کا انتقال ۸۲ھ میں ہوا۔ آپ اپنے علم و فضل کی بنا پر علماء کی صف میں نمایاں مقام رکھتے تھے۔ صوم غت میں تاجر کے علاوہ صوم اسلامی پر بھی آپ کو بڑی دسترس حاصل تھی۔ (۵۰)

اسفیر وز آبادی نے القاموس المحيط میں ابن سیدہ کی المحکم اور الصغنی کی العباب کا خلاصہ بھی جمع کیا ہے اور جو ضروری مواد اسی ج میں چھوٹا یہ تھا اس کا اضافہ کر کے اس کے نقص کا تدارک بھی کیا ہے۔ اس کتاب میں جن امور کا لحاظ کیا گیا ہے وہ درج ذیل ہیں۔

۱۔ فعل معتل وادی کو معتل یا ئی سے الگ بیان کیا ہے۔ مثلاً اتسو (سیدھا چنے کے معنی میں) اور اتسی (آنے کے معنی میں) کو دو الگ الگ مادوں میں دیکھا جائے گا۔

۲۔ معتل بعین اسم فاعل کی جمع جو فعلة کے وزن پر ہو جیسے جولة اور حولة اختصار کی غرض سے اس کا ذکر نہیں کیا گیا کیونکہ یہ ایک معروف کی چیز ہے۔

۳۔ اسم مذکر نکلنے کے بعد اس کے مؤنث کی وضاحت کے لئے عام طور پر ”وہی بھاء“ کہنے پر اکتفا کرتے ہیں۔ لیکن کبھی کبھار مؤنث کا صیغہ کا ذکر بھی کر دیتے ہیں جیسے شعب کی مؤنث ثعلبہ۔

۴۔ مصدر کا ذکر جب مطلق ہو یا فعل کا ذکر ہو لیکن اس کا مضارع مذکور نہ ہو یہ فعل باب نصرہ سے ہوگا اور اگر اس کے مضارع کا ذکر ہو اور بعین کلمہ کی حرکت کی وضاحت نہ ہو تو یہ فعل باب ضرب سے ہوگا۔

۵۔ اسماء میں ضبط اعراب کے لئے حرکات سے ان کی تجدید اس صورت میں کی گئی ہے۔ جب کہ وہ مفتوح الفاء اور ساکن العین ہو۔ محرکۃ اس وقت ہا گیا ہے جب اس کا بعین کلمہ مفتوح ہوا۔ اور اس کا مفتوح العین ہونا مشہور ہو۔

۶۔ عمومی طور پر ضبط حرکات میں دو طریقے اختیار کئے گئے ہیں۔ یا تو اس کا ہم وزن کلمہ لکھ دیا جاتا ہے جس سے بلا احتمال خطا تجدید حرکات ہو جاتی ہے۔ اور اسی پر زیادہ تر عمل ہے اس کے علاوہ حرکات کی وضاحت کے ذریعے بھی یہ کام کیا گیا ہے۔

۷۔ بعض امور کی طرف اشارہ کے لئے کچھ رموز کا استعمال کیا گیا ہے۔ مثلاً (م) معروف کے

لے (ع) موضع کے لئے (ج) جمع کے لئے (ة) قریہ کے لئے (د) بد کیسے

(ج) جمع الجمع کے لئے (خ) بخاری کے لئے (۵۱)

القاموس المحیط کے منظر عام کے آنے کے بعد اس کی تعین، تنقید، تشریح، تلخیص اور ترجمہ و

ترتیب نو کے بارے میں چون علماء کرام نے کتب لکھی ہیں۔ اس کی مقبولیت کا اندازہ

اس سے ہوتا ہے کہ یہ نام القاموس جس کے معنی سمندر کا گہرا حصہ ہیں مجسم کا ہم معنی و

متبادل بن گیا ہے۔ (۵۲)

خصوصیات: ۱۔ مواد کی ترتیب میں وقت نظر سے کام لیا گیا ہے۔ ہر مادہ کی تسلسل کے ساتھ تشریح کی گئی ہے۔

۲۔ ضرورت اختصار کے مد نظر بہت سے مضامین خارج از بحث کو حذف کیا گیا لیکن شمولیت سے بھی صرف نظر نہیں کیا گیا ہے۔

۳۔ اعلام (صحیح، محدثین، علما کرام) کے ذکر کے ساتھ ساتھ سب مواقع ان کے شایان شان کچھ نہ کچھ لکھنے کا اہتمام کیا گیا ہے۔

۴۔ طبی پہلوؤں کو بھی خاص اہمیت دی ہے۔ نباتات کے ضمن میں وہ ان کے خاص منافع بھی بیان کرتے ہیں۔

۵۔ مختلف علوم اور بالخصوص علم عروض کی اصطلاحات کو ذکر کیا ہے۔

مواخذات: ۱۔ الفاظ کا ان قبائل بالخصوص قبیلہ حمیر کی طرف منسوب نہ کرنا جن سے وہ منقول ہیں۔

۲۔ الفاظ کی تعریف مجہول سے کرنا مثلاً رجم کی تشریح قتل سے کی ہے۔

۳۔ بہت سی ایسی اشیاء کو لغت میں شامل کر دیا ہے جن کا لغت سے براہ راست کوئی تعلق نہیں

ہے۔ مثلاً اعلام، نباتات اور طبی فوائد کا بیان وغیرہ۔

۴۔ شدید اختصار کی وجہ سے عبارات میں ابہام کا پایا جاتا اور نتیجہ کے طور پر فہم مراد میں متباس

ہوتا۔ دیکھئے مادہ السور۔

۵۔ مطلق اشیاء کو غیر ضروری طور پر مقید کرنا۔ مثلاً "أراء الغم أشبعها" جس سے یہ ظاہر

- ہوتا ہے کہ یہ فعل غنم کے ساتھ خاص ہے حالانکہ یہ غیر غنم کے لئے بھی مستعمل ہے۔
- ۶۔ بہت ساری صرفی اغلاط کا پایا جانا۔ احمد فارش الشد یاق نے اپنی کتاب "الجاسوس علی القاموس" اور "سر اللیال" میں ایسی بہت سے اغلاط کی نشاندہی کی ہے نیز علامہ محمد سعد اللہ نے اپنی کتاب "القول المانوس" میں اس پر نقد کیا ہے۔
- ۷۔ الفیروز آبادی کا الجوہری پر شدید تنقید و تنقیص کرنا۔ بہت سے مقامات پر جہاں وہ جوہری کے وہم کا ذکر کرتے ہیں خود وہم کا شکار ہو جاتے ہیں۔

کتاب کی جلدیں: یہ کتاب چار ضخیم جلدوں میں دار احیاء التراث العربی سے شائع ہو چکی ہے۔

#### ۴۔ تاج العروس من جواهر القاموس از الزبیدی:

اس کتاب کے مؤلف محب الدین ابوالفیض السید محمد مرتضیٰ الحسینی الزبیدی ہیں۔ آپ ۱۱۴۵ھ میں یمن کے شہر زبید میں پیدا ہوئے بعض کے نزدیک آپ شمالی مغربی ہندوستان کے ضلع قنوج کے موضع بلگرام میں پیدا ہوئے۔ ابتدائی تعلیم حاصل کرنے کے بعد مصر کا رخ کیا اور وہاں کے جید علماء سے کسب فیض حاصل کیا۔ آپ قاہرہ میں ۱۲۰۵ھ میں بعرضہ طاعون وفات پائی۔ (۵۳)

تاج العروس ضخیم ترین عربی معجم ہے، جو ایک لاکھ بیس ہزار مادوں پر مشتمل ہے۔ یہ کوئی مستقل بالذات معجم نہیں ہے بلکہ "القاموس المحیط" کی شرح ہے۔ اس لئے اسے شرحی معجم کہا جاسکتا ہے جس میں القاموس المحیط کو متن کی حیثیت حاصل ہے۔ الزبیدی نے اس میں بیش بہا قیمتی شرحی اضافے کئے ہیں۔ یہ کتاب چودہ سال کی محنت شاقہ کے بعد مکمل ہوئی۔

خصوصیات: ۱۔ علامہ فیروز آبادی نے القاموس المحیط میں جن شواہد کو ترک کر دیا تھا الزبیدی نے دوسری لغات و معاجم سے تلاش کر کے ان کو تاج العروس میں شامل کیا ہے

۲۔ اسی طرح فیروز آبادی نے جن لغویین سے نقل روایت کی ان کے ناموں کو بھی ان کے مآخذ کے حوالہ کے ساتھ بیان کیا۔ جو مادے یا بعض ضروری مشتقات متن میں رہ گئے تھے۔





ضرورت ان کی طرف رجوع کرتا ہے۔

- تفصیل کے لئے دیکھئے مبادی درس منطق بحوالہ مقدمہ الغاموس، ص ۸
- ۱۰ محاصرات فی الہجاء العربیہ، ڈاکٹر عبدالحمید محمد، ص ۷۷، دارالراہ العربیہ
- تاریخ الأدب العربی، عمر فروخ، ص ۲۲/۱، دارالکتب العلمیہ بیروت لبنان
- ۲ محاصرات فی الہجاء العربیہ، ڈاکٹر عبدالحمید محمد، ص ۱۹، دارالراہ العربیہ
- ۱۳ صاعۃ الاعراب، ص ۴۰۰، دار صادر بیروت لبنان
- ۱۴ لبنان العرب، من منظور، مادہ عجم، ص ۲۹۷/۲، دار صادر بیروت لبنان
- ۵ المدحیم بنعوبہ العربیہ، امین یعقوب، ص ۱۵، دارالعلم للملایین بیروت
- ۶ مقدمہ الصحاح، احمد عبدالغفور عطار، ص ۳۸، ۳۲، دارالعلم للملایین بیروت
- ۱۷ الجامع الصحیح، محمد بن اسماعیل البخاری، ص ۲۷۵، دارالاسلام للنشر والتوزیع الرباط
- ۱۸ مقدمہ الصحاح، احمد عبدالغفور عطار، ص ۳۸، دارالعلم للملایین بیروت
- ۹ حدیث تعارفی اسماعیل باشا، ص ۴۵/۲، دارالعلم الحدیث بیروت
- ۲۰ المدحیم بنعوبہ، د ابراہیم بجا، ص ۱۷، مجمع المدحیم لعمی مصر
- ۲۱ مقدمہ لغوس الوحید، امیر الزمان قاسمی، ص ۳۱، دارالاسلام لاہور
- ۲۲ المدحیم بنعوبہ، د ابراہیم بجا، ص ۱۷، مجمع المدحیم لعمی مصر
- ۲۳ ت، ذ، ظ، ذ، ث، ل، ن، ف، ب، م، و، ی، ا
- ۲۴ المدحیم بنعوبہ، د ابراہیم بجا، ص ۱۷، مجمع المدحیم لعمی مصر
- ۲۵ المدحیم بنعوبہ، د ابراہیم بجا، ص ۲۰، مجمع المدحیم لعمی مصر
- ۲۶ مرآۃ الجنان، الیافعی، ص ۱۱۰/۳۱۲، دار الفکر العربی القاہرہ
- ۲۷ شذرات الذهب، ابن العماد، ص ۳/۲۱۲، دار الفکر العربی القاہرہ
- ۲۸ المدحیم بنعوبہ، عبداللہ الدرویش، ص ۲۷، مکہ الانوار لمصریہ
- ۲۹ اردو دائرہ معارف اسلامیہ، ص ۲/۳۲۶
- ۳۰ ایضاً الرواق، المقطی، ص ۲/۱۹۵، دار المصر للطباعة
- ۳۱ المدحیم بنعوبہ، د ابراہیم بجا، ص ۱۷، مجمع المدحیم لعمی مصر
- ۳۲ مجمع لادب، یعقوب حموی، ص ۵/۲۹۶، دار الفکر العربی القاہرہ
- ۳۳ تہذیب اللغۃ، الأزهري، ص ۶۰، دارالکتب العلمیہ بیروت لبنان
- ۳۴ مقدمہ الصحاح، احمد عبدالغفور عطار، ص ۳۸، ۳۲، دارالعلم للملایین بیروت
- ۳۵ مقدمہ جمہورۃ اللغۃ، ابن درید، ص ۱۹، مطبعہ البانی الحلبي
- ۳۶ طبقات الحنفیۃ والمعتزلیۃ، ص ۳۶، مؤسسۃ الرسالہ بیروت
- ۳۷ کشف لظہور، حیحی حیفہ، ص ۲/۱۰۰، دارالکتب العلمیہ الحدیث بیروت
- ۳۸ مقدمہ الصحاح، احمد عبدالغفور عطار، ص ۳۸، ۳۴، دارالعلم للملایین بیروت
- ۳۹ مجمع الموشی، عمر رضا کچالہ، ص ۱/۳۱۱، دار لکتب لعمیہ بیروت
- ۴۰ المدحیم بنعوبہ، وطی قرتشا، احمد بن عبداللہ الہندی، ص ۳۸، دار الفکر العربی بیروت
- ۴۱ مجمع الموشی، عمر رضا کچالہ، ص ۳/۱۱، دار لکتب لعمیہ بیروت
- ۴۲ مجمع لادب، یاقوت حموی، ص ۶/۵۱، دار الفکر العربی القاہرہ



- ٣٣ يتيمة الدهر ، ص: ٣/٣٤٣ ، دار الفكر العربي القاهرة  
 ٣٤ تاريخ الآداب ، حرجي زيدان ، ص ٢٣ ، دار الفكر العربي القاهرة  
 ٣٥ مقدمة الصحاح ، احمد عبدالمعور عطار ص ١٢٢ ، دار العلم للملايين بيروت  
 ٣٦ مقدمة الصحاح ، احمد عبدالمعور عطار ص ١٥٤ ، دار العلم للملايين بيروت  
 ٣٧ مقدمة الصحاح ، احمد عبدالمعور عطار ص ١٥٤ ، دار العلم للملايين بيروت  
 ٣٨ معجم المزلقي ، عمر رضا كحالة ص ٢١٣/٦ ، دار الكتب العلمية بيروت  
 ٣٩ تحقيقات و تبيّات في معجم لسان العرب ، عبدالسلام محمد هارون ، ص ٢٢ ، دار لجيل بيروت  
 ٥٠ مقدمة الصحاح ، احمد عبدالمعور عطار ص ١٦٦ ، دار العلم للملايين بيروت  
 ٥١ القاموس المحيط ، مميزات القاموس و هواد في معرفة اصطلاحاته ، ص ٣٥ مطبعة مصطفى النابي الحبي  
 ٥٢ معجم المعاجم ، استاد احمد الشرفاوي ، ص ٢٣٣ ، دار العرب الاسلامي ، بيروت  
 ٥٣ المعاجم اللغوية ، د ابراهيم بجا ، ص ١٣٤ مجلة المجمع العلمي مصر

### مصادر و مراجع

- ١ الحصائص: ابن جني، دار لكتب المصرية القاهرة
- ٢ القاموس المحيط، محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، دار احباء التراث اسدي
- ٣ المصباح المصير، احمد بن محمد الفيومي، دار لكتب المصرية القاهرة ١٣٩٩ هـ
- ٤ البرهان، امام الحرمين، دار صادر بيروت لبنان
- ٥ لسان العرب، ابن منظور، دار صادر بيروت لبنان
- ٦ مقدمة القاموس الوحيد، عميد الرومان قاسمي، اداره، سلاميات لاهور
- ٧ محاضرات في اللهجات العربية، دكتور عبد الحميد محمد، دار الراية الرياض ١٣١٢ هـ
- ٨ تاريخ الادب العربي، عمر فروخ، دار الكتب العلمية بيروت لبنان
- ٩ صناعة الاعراب، دار صادر بيروت لبنان
- ١٠ المعاجم اللغوية العربية، اميل يعقوب، دار العلم للملايين بيروت
- ١١ مقدمة الصحاح، احمد عبدالمعور عطار، دار العلم للملايين بيروت
- ١٢ الجامع الصحيح محمد بن اسماعيل البخاري، دار لسلام للنشر والتوزيع الرياض
- ١٣ هدية العارفين، اسماعيل باشا، دار العلم الحديث بيروت
- ١٤ المعاجم اللغوية، د ابراهيم بجا، مجلة المجمع العلمي مصر
- ١٥ مرآة الجنان، اليافعي، دار الفكر العربي القاهرة
- ١٦ شذرات الذهب، ابن العماد، دار الفكر العربي القاهرة
- ١٧ المعاجم العربية، عبدالله درويش، مكتبة الانجوا المصرية
- ١٨ اردو دائرة معارف اسلاميه، داش گاه پنجاب يو بيور سني لاهور
- ١٩ ابيات الرواة، القفطي، دار المصر للطباعة
- ٢٠ معجم الادباء، يعقوب الحموي، دار الفكر العربي القاهرة
- ٢١ تهذيب اللغة، الأزهري، دار الكتب العلمية بيروت لبنان
- ٢٢ مقدمة جمهرة اللغة، ابن فريد، مؤسسه الرساله بيروت
- ٢٣ طبقات النحاة واللغويين، مؤسسه الرساله بيروت



## مثنوی گلزار فقر - تدوین متن اور لسانی جائزہ

Masnavi "Gulzar-e-Faqr" was written by Maulvi Ghulam Muhayyuddin Mirpuri in 1139 A.H. The topic of Masnavi is Tasawwof. There are 449 couplets in it. Masnavi is of very much importance in the history of urdu language and literature. Text of the Masnavi is edited and linguistically analysed in this article.



مثنوی گلزار فقر مولوی غلام محی الدین میر پوری کی تصنیف ہے۔ ظاہری طور پر ایسی کوئی شہادت نہیں جس سے ہمیں مصنف کے حالات اور مثنوی کے سن تصنیف سے آگاہی حاصل ہو سکے۔ البتہ داخلی شہادتوں سے جو معصومیت بہم پہنچی ہیں وہ درج ذیل ہیں

(۱) مثنوی کا نام "گلزار فقر" ایک شعر میں مصنف نے خود بیان کیا ہے۔ شعر یوں

ہے

یہ نسخہ جب بہیا تمام      گلزار فقر ہے اس کا نام

(۱) مصنف کا نام غلام محی الدین ان اشعار سے معلوم ہوتا ہے

سن سادھواک من کی بات      جس میں پائے ذات صفات

کہے فقر غلام محی الدین      دیندار کوں چاہیے دین

(۱۱) دو میر پور (آز کشمیر) کے رہنے والے تھے جو اس عہد میں پنجاب کا حصہ تھے۔

فرماتے ہیں:

ایک شہر میں رہن ہمارا      تولد مسکن اور پیارا  
میر پور نام ہے بیچ پنجاب      حق رائے دائم اس کی آب  
(iv) - مولوی غلام محی الدین کے مرشد کا نام بھی داخلی شہادتوں سے معلوم ہوتا ہے۔  
اشعار میں باپ کے الفاظ درج ہیں۔ ہو سکتا ہے وہ اپنے حقیقی والد کا ذکر کر رہے ہوں لیکن  
مرشد کی طرف اشارہ زیادہ واضح ہے۔ فرماتے ہیں

قطب عالم تھا میرا باپ      جس نے دیا اپنا آپ  
حق کی راہ میں سب کچھ دیا      سب کج دے کر حق کوں لیا  
شیخ اجل اور عارف کامل      قطب دین کھل اکمل  
شیخ محمد یوسف نام      ہر کامل سے بے تمام  
(v) - مولوی صاحب گلکھڑ راجپوت خاندان سے تعلق رکھتے تھے اور ان کا گھرانہ  
نیک دہریز گاری میں شہرت رکھتا تھا۔ فرماتے ہیں۔

خاندان بڑا ہے گلکھڑ      اصل نجیب اور نیکو گوہر  
(vi) - ”گلزار فقر“ ۱۱۳۹ھ میں لکھی گئی۔ یہ بات بھی مثنوی کے آخر میں درج ایک شعر  
سے معلوم ہوتی ہے۔ شعریوں ہے:

ایک تیس برس ایک یاراں سو      ہجرت میں ہوئے تھے نو  
مثنوی کا موضوع تصوف ہے۔ واقعہ یوں ہے کہ ایک مرید اپنے پیر کے پاس  
طلب رشد و ہدایت کے لیے جاتا ہے۔ عرض کرتا ہے کہ میں نے بہت علم پڑھا لیکن ابھی  
تک کچھ سمجھ بوجھ نہیں آئی۔ مہربانی فرما کر نظر عنایت سے کیجیے۔ پیر صاحب اس کو تلاش  
حق کی مختلف منزلوں سے آگاہ کرتے ہیں اور عرفان ذات و عرفان حقیقت کی راہ دکھاتے  
ہیں۔ اس سلسلے میں پیر اور مرید کے درمیان جو باتیں ہوتی ہیں وہی اس مثنوی کا متن

ہے۔ مثنوی کے آخر میں ایک شعر اشارہ کرتا ہے کہ مرید خود مولوی غلام محی الدین کی پنی ذات ہے اور پیر صاحب کا نام انہوں نے بتا دیا۔ مثنوی میں حمد بھی ہے نعت بھی اور غوث الاعظم کی منقبت بھی۔ لیکن سب کچھ ایک دوسرے میں مدغم ہے۔ علیحدہ سے عنوانات نہیں باندھے گئے۔ اشعار کی کل تعداد ۴۴۹ ہے۔

مثنوی سے متعلق ان معلومات کو مد نظر رکھیں تو اس کی اہمیت خود بول پڑتی ہے۔ اس کی تصنیف کا عہد وہی ہے جب دہلی میں دلی کی آمد کے بعد ریختہ گوئی کا سلسلہ شروع ہوا اور اردو فارسی کی آمیزش سے ایک نئی بزم شعر آراستہ ہوئی۔ تواریخ سے تو یہی پتہ چلتا ہے کہ اردو شعر و ادب کا ورثہ دلی کے ذریعے دکن سے دہلی منتقل ہوا۔ جہاں اسے شاہی سرپرستی بھی ملی اور سازگار حالات بھی۔ نتیجتاً ایک نئے دبستان کی بنیاد پڑی اور پھر یہیں سے یہ روایت ہندوستان کے دیگر حصوں تک پہنچی۔ مثنوی 'گلزار فقر' اور اس طرح کی دیگر مثنویوں (جن کا ذکر حافظ محمود شیرانی نے اپنے مقالات میں کیا) کی بدولت ایک بالکل مختلف صورت حال ہمارے سامنے آتی ہے اور زبان و ادب کے بارے میں بہت سی نکتہ فہمیوں کا ازالہ بھی ہوتا ہے جس پر حافظ شیرانی صاحب مدلل بحث فرما چکے۔ میں بس اتنے عرض کرنا چاہتا ہوں کہ پنجاب میں اردو کی یہ قدیم تحقیقات اس بات کی شاہد ہیں کہ بالکل اس عہد میں جب کہ پہلے دکن اور بعدہ دہلی میں سرکاری سرپرستی کی بدولت اردو کو فروغ ملا پنجاب میں عدم سرپرستی کے باوجود اردو زبان و ادب نے ترقی کی اور یہاں کے اہل قلم اس زبان کو ذریعہ اظہار بناتے رہے۔ کسی صلے اور انعام کی توقع کے بغیر کسی زبان سے وابستہ ہونا اور اس کی ترقی کے لیے کوشاں رہنا 'گہری تہذیبی و قلبی وابستگی کے بغیر ممکن نہیں۔ اگرچہ ابھی بہت کچھ پردہ اخفا میں ہے لیکن جو موجود ہے وہ اس یقین کی تقویت کے لیے کافی ہے کہ اردو زمانہ قدیم ہی سے پنجاب میں موجود تھی اور نہ صرف ادبی سطح پر اسے ذریعہ اظہار بنایا جاتا تھا بلکہ عوامی سطح پر اسے مقبولیت بھی حاصل تھی۔ قدیم عہد و ادبی



تخلیقات کے ساتھ ساتھ اس کی ایک واضح دلیل وہ سینکڑوں پنجابی الفاظ بھی ہیں جو صدیوں کے میل ملاپ سے اردو کا حصہ بنے اور جن سے سرزمینِ دکن میں بھی استفادہ کیا جاتا رہا اور بعد میں دلی میں بھی۔ اگرچہ دلی میں ان الفاظ کو منہا کر کے فارسی سے خانہ پری کی گئی لیکن اس کے باوجود ان میں سے بہت سے الفاظ آج بھی اردو کا حصہ ہیں۔

”گلزارِ فقر“ سے اٹھارویں صدی کے نصفِ اول میں پنجاب میں اردو کی ساخت کا پتہ چلتا ہے۔ اس اردو پر فارسی کی بجائے پنجابی کے گہرے اثرات واضح نظر آتے ہیں اور زبان اپنی مقامی ساخت کے مطابق استعمال میں آ کر جہاں مثنوی میں انفرادیت کا رنگ بھرتی ہے وہاں اس بات کی بھی کھل تردید کرتی ہے کہ پنجاب میں اردو شاں سے درآمد کردہ ہے۔ مثنوی کی بحر اگرچہ فارسی ہے اور عربی، فارسی اور سنسکرت کے الفاظ بھی ملتے ہیں لیکن غالب ذخیرہ الفاظ پنجابی اور پہاڑی (پوٹھوہاری) زبان کا ہے۔ جس کی تفصیل کچھ یوں ہے:

پہلا (بھلا) اکھ (آکھ) بڈا (بڑا) اوچا (اونچا) کج (کچھ) دیہ (دے) اگے (آگے) ہوئے (ہوئے) ہو یا (ہوا) لیکھا (قسمت، مقدر) تھان (جگہ) دسنا (نظر آنا) ہک (اک) بہناں (بیٹھنا) پچان (پہچان) بھتے (بہت) کیے (کے) تیرا (تیسرا) سکنوں (سب) لے (لے) اتار دے (نکھڑ) پکڑا (پکڑ) آنویں (آئیں) چنگا (زیادہ) بہتر (مندا) برا (کم) اچھے (آئے) زمیاں (زمیناں) اٹھائی (اٹھائیں) باراں (بارہ) پونا (دودھ و بنا) دھرنا (رکھنا) کدی (کبھی) چوداں (چودہ) جونا (صبر کرنا۔ رک جانا) پیار (وزن) پہائی (بھائی) پنجاہ (پچاس) اتنا (اتنا) لیوے (لائے) ستائی (ستائیں) یاراں (گیارہ) آساں (امید) کھر (گھر) گچھے (ملے۔ پائے) بچن (پہنچنا) دارہ (دوا) اندھلا (اندھا) ادھی (آدھی) چک (اٹھ) بڈہ (ہوش) انہاں (اس طرح) کھڑ (کھل) سدھا (سیدھا)

ہو ہے (ہوئے) تیں (تو۔ تم) دو جا (دوسرا) چڑھیا (چڑھا) نہیں (انگل) انگلی (ترکی) (تراسی) ایناں (اتنا) بیہ، بے (ہونا، ہو چکن، کر چکن)۔

یہ فہرست نامہ تمام ہے اور محض ایک جھٹک دکھانے کو فراہم کی ہے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ ساری مثنوی اسی رنگ میں رنگی ہوئی ہے لیکن اس سے یہ غلط فہمی ہرگز نہ ہونی چاہیے کہ اس اثر سے اردو کی ردویت کو نقصان پہنچے ہوگا۔ میرے خیال میں یہ اردو کی خاص ترین شکل ہے جس میں پنجابی کے غالب اثر کے ساتھ عربی فارسی ہندی اور دیگر مقامی دیوبند کا خوب صورت امتزاج نظر آتا ہے اور ان سب کا حسب ضرورت حصہ اور رنگ مل کر اردو کے منفرد رنگوں کو نمایاں کرتے ہیں۔ آئیے فارسی غلطیوں پر بھی ایک نظر بہت۔ یاس۔ من کان نہ لک۔ کان نہ لے بے شک۔ خام۔ مشفق۔ قح۔ شہور۔ اشجار۔ احجار۔ شش جہت۔ ارم۔ خورشید۔ طور۔ درج۔ آذر۔ باد۔ شاد۔ طعام۔ حوارج۔ معرفۃ النفس۔ دائرہ۔ چاند۔ طلب العلم۔ ستر العورت۔ حفظ۔ غفران۔ حفظ۔ عین۔ مدد۔ اسطر بائیں۔ سوء الطین۔ اوی۔ سبب۔ تقیم۔ ثلاثی۔ طح۔ سو پارہ۔ محیط۔ جہ۔ نقت۔ تغیر۔ تحوٹ۔ واحد۔ فہم۔ مناسل۔ سبحانی یا اعظم شانی۔ جمع الجمع۔ قب تو سین اور اسی طرح کے بیسیوں الفاظ۔ انہی کے ثبوتوں پر سنسکرت اور ہندی بھی اپنا رنگ دکھاتی ہے مثلاً

چھیدا۔ رتا ماتا۔ آکاش۔ پرکاش۔ سیہ۔ سیان۔ سمن۔ سوگند۔ دھیان۔ تپا۔ کرتار۔ آسن۔ ساگر۔ جل وغیرہ۔

اس خاکے سے ہم بخوبی اندازہ کر سکتے ہیں کہ انھارویں صدی کے وائس میں پنجاب میں اردو کی صورت حال کیا تھی۔ اس کے علاوہ درج دیل باتیں بھی اہم ہیں۔

”گلزارِ فقر“ کے ذریعے اس دور کا جو ملاحظہ ہم تک پہنچا ہے اس میں

رکات پختی کی بجائے مثنوی میں مثنوی اس، ان وغیرہ کو اوس، اون لکھا گیا ہے۔ اسی

- طرح سن کو 'سون' دن کو 'دون' استاد کو 'استاد' برے کو 'بورے' وغیرہ
- 'ن' کی جگہ ہمیشہ 'ن' کا استعمال ہے۔ مثلاً: تن، سین، میان، مین، تھنوں وغیرہ
- 'ک' اور 'گ' کا فرق واضح نہیں کیا گیا اور ہر جگہ 'ک' ہی لکھا ہے۔ مثلاً:
- لاکے (لاگے) 'کی' (گی) 'رک' (رنگ) 'انک' (انگ) 'کر' (گر) 'جاک' (جگ) 'کبر' (گھر) 'سوکنہ' (سوگند) وغیرہ۔
- 'ز' اور 'ڑ' کا فرق نہیں کیا اور ہر جگہ 'ز' ہی ملتی ہے۔ مثلاً:
- پہر (پھڑ) 'پرہ' (پڑھ) 'چھوڑے' (چھوڑ) 'چھوڑا' (چھڑا)
- یائے معروف اور یائے مجهول میں فرق نہیں۔ دونوں 'ی' 'ئی' کی صورت میں ہیں۔
- مثلاً: کہی (کہے) 'بہیے' (بھائی) 'بی' (بے) 'ری' (رے) 'خلاصی' (خلاصی) 'تجی' (تجھے) 'راکی' (راکھے) 'کی' (کے)۔ کبھی یائے مجهول کے نیچے دو نقطے آجاتے ہیں اور کبھی نہیں اور کبھی یائے معروف کے نیچے بھی نقطے ڈال دیئے گئے ہیں۔
- ہائے ہوز اور ہائے دو چشم کے استعمال کا کوئی قاعدہ نہیں۔
- مثلاً: 'مجھے' 'کھان' (کہاں) 'جھوتہ' (جھوٹ) 'راکھا' (راکھا) 'تھکون' (تجھ) 'کوں' 'ٹھارت' (ٹھارت) 'ھو' (ہوا) 'پھلا' (پھل) 'کھی' (کہے) 'پہر' (پھر)۔
- 'ٹ' 'ڈ' اور 'ڑ' کی (ط) کا استعمال بہت کم ہے۔ اکثر نہیں اور بعض جگہ دو نقطے ہیں۔
- مثلاً: 'بدا' (بڈا) 'پرہ' (پڑھ) 'اولتایا' (الٹا یا) 'اوتہ' (اٹھ) 'جبر' (جھڑ) 'جھوت' (جھوٹ) 'بیٹہ' (بیٹھ) 'جھوٹی' (جھوٹی) 'اتھنا' (اٹھنا)
- ہائے دو چشمی آخر میں آئے تو حذف کر دی گئی ہے مثلاً: سات (ساتھ) 'ہات' (ہاتھ)
- یاد میں بدل جاتی ہے مثلاً: باندہ (باندھ) 'پرہ' (پڑھ)
- 'سب' کو 'سہ' یا 'سبہ' لکھا گیا ہے۔
- کچھ کو 'کج'، 'کچ' اور 'کچہ' لکھا گیا ہے۔

- 'سے' اور 'کو' کی بجائے 'سوں' اور 'کوں' کا استعمال ہے۔

- 'سے' کے لیے 'سیں' بھی استعمال کیا گیا ہے۔

- 'طرح' کے لیے 'جیوں' استعمال کیا گیا ہے۔

- 'میں' کے لیے بعض اوقات 'موں' بھی لکھا ہے۔

- 'نے' کو 'نیں' لکھا ہے۔

- 'آ' کا استعمال بہت کم ہے۔ مثلاً آخر (آخر) 'آگے' (آگے) 'لی' (آگے)

اسا (آسا) 'اپ' (آپ)

- 'تو' کو 'تون' لکھا ہے 'تم' کا استعمال بھی ہے لیکن کم۔

- 'نہ' کو 'نا' 'نان' اور 'نہہ' لکھا ہے۔

- 'نہیں' کو 'نیں' نہیں اور 'نہیں' تینوں طرح لکھا ہے۔

- 'تہی' کو 'تمہی' 'تہیں' اور 'تھہی' لکھا ہے۔

- 'نوں' غنہ کا استعمال زیادہ ہے مثلاً 'جناں' (جانا) 'خانا' (خانا) 'میاں' (میانہ)

بیکاناں (بیگانہ) وغیرہ۔

- 'گاؤں' کو 'کانو' لکھا ہے۔

- 'نام' کو 'ناؤ' 'نانو' اور 'نام' تینوں طرح لکھا ہے۔

- اکثر الفاظ کو جوز کر لیا ہے۔ مثلاً 'دیکر' (دے کر) 'جینیسی' (جینے سے) 'نکرے' (نہ

کرے) 'کونسا' (کون سا) 'وحدتکا' (وحدت کا) 'دل آیب' (دل آیب) 'یوکرایا' (یوں کر

آیا) وغیرہ

'گلزارِ فقر' کے لسانی جائزے کے بعد اس کے اسلوب کی اس اہم خصوصیت

کا ذکر بھی لازم ہے جو اسے نہ صرف اپنے عہد میں بلکہ آج پونے تیس سو سال رُزر جانے

کے باوجود بھی زندہ رکھے ہوئے ہے اور وہ ہے اس کی سادگی و سلاست۔ مصنف نے اپنی

فارسی و عربی دانی کا سدھ جمانے کی بجائے عام فہم مروج زبان میں تصوف کے رموز کی عقدہ کشائی کی ہے۔ چونکہ ایک صوفی کا تعلق بردہ راست عوام سے ہوتا ہے۔ اس لیے مثنوی میں وہی زبان مٹی ہے جو اس وقت کی عوامی زبان تھی۔ ساری مثنوی سوائے چند ایک مقامات کے سہل ممتنع کی تصویر بن کر سامنے آتی ہے جس کے پیچھے وہ تصور کارفرما ہے جو مسلمان صوفی کا طرہ امتیاز رہا ہے۔ چند اشعار ملاحظہ ہوں

من سادھواک من کی بات	جس میں پائے ذات صفات
کے فقیر غلام محی الدین	دیندار کون چاہیے دین
دیندار کون دین پیارا	واری دیں پر عالم سارا
دیندار کا اوچا پایا	چوہاں طبق میں اوس کی چھپایا

یہی چھن ساری مثنوی میں جاری و ساری ہے اور مصنف کی زبان پر گرفت اور اس کے ماہرانہ استعمال پر دسترس کی غمازی کرتا ہے۔

”گلزار فقر“ کی یہ گون گون لسانی و اسلوبیاتی خصوصیات ہی ہیں جو قدیم اردو مثنویوں میں اسے ایک منفرد مقام پر فائز کرتی ہیں۔ یہ پنجاب میں اردو کا ایک ایسا اہم ورق ہے جس کے ذریعے کئی پوشیدہ گوشوں کو بے نقاب کرنے میں مدد ملتی ہے۔

”گلزار فقر“ کی تدوین کے لیے اس کے دو قلمی نسخے میرے پیش نظر رہے جو سید محمد مہتمم دہلوی گوہر نوشاہی کی نوازش خاص سے مجھے تک پہنچے۔ ان نسخوں میں سے حافظ محمود شیرانی صاحب کے زیر مطالعہ رہنے والے نسخے کو میں نے ’نسخہ الف‘ اور پنجاب یونیورسٹی کے مملوکہ نسخے کو ’نسخہ ب‘ کا نام دیا ہے۔ دونوں کے تقابل سے جو اختلاف سامنے آئے ہیں انہیں حاشیے میں درج کر دیا گیا ہے۔



من لے سادھو اک من کی بات  
 ہے ع فقیہ تمام محی الدین  
 دیندار کون دیں پیارا  
 دیندار کا اوچا پیا  
 توں کیا ح جانے دیں کیا ہو  
 جس دیں تس سب کچھ پیا  
 جو کچھ ہے سو دین ہے دین  
 دنیا لے کر دین نہ دے کے  
 دیکھ عام کیا بہتہ جاتا  
 کہاں پیغمبر کہاں وہ پیر  
 یہ عالم تم سوں بیگانا  
 لہنباں بیہ کیا کرن ترہ  
 عقبی میں ہے کام تمہارا  
 دنیا چھوڑ عقبی میں ناگ  
 جس میں پائے ذات صفات  
 دیندار کون چاہیے دین  
 وری دیں پر عالم سار  
 یوں طبق میں اوس کی چھایا  
 نس دن خواب غفلت میں سو  
 دھاتی انہر اور سب مایا  
 کیا دنیا جھوٹ ہے چرکین  
 موتیں دے کر کھپ نہ لے  
 توں دیاں میں راتا راتا  
 کہاں وہ خان اور کہاں امیر  
 جس میں آخر تم کون جانا  
 اخلاص محبت اور تودہ  
 جہاں ابد لکھ رہے پیارا  
 نیند چھوڑ کر نس دن جاگ

۱۔ اسوں اب سنو ح اکھی، اب کہی ح ب کی ح ب ہوئے ح ب سوئے ح اسہ، ب سہ  
 کے ح یہ ح ب بیہ ح ب چلتا ح ب کہاں و خان کہاں وہ میر ح ب میں یگانا ح ب اخلاص  
 مہاں را کھ تو ح ب تک ح ب نیند چھوڑ نس اس توں ح ب۔

سن سادھو سیں سادھیالہ کیا پہلاں پڑھ پڑھ عالم ہے  
 صرف نحو اور منطق حکمت رمل نجوم اور طب تکثیر ۱۱  
 جاں ۱۲ سب کچ پڑھ فارغ ہوئے تو ہے بھکر تو ہے کویا  
 ہاتھ باندھ استاد کے آگے یا پیر صاحب کی ۱۰ خاصے  
 سب عالم پھل تم سوں پایا تمیں دھرتی تم آکاش ۱۲  
 تمیں پھول اور تم ہی ہاس تمہارے چہرے ۱۳ میں سب کچ ہوا  
 آنکھوں ۱۴ سرمہ کرم کا پایا جیسی مہر حیر فرمائی  
 اپ کوں بڈا مجاہدا دیا سب علوم حاصل ہو رہے  
 تفسیر ۱۱ سلوک معنی ہیئت جفر عرض حسب اکیر  
 میں پڑھی تو بھکر کوئے ۱۲ پر جل میں رہتا پیاسا مویا  
 پائے چوم عارض ۹ کوں لاگے جیوں کر پانی بچ پتاشے  
 اوس دن کا سب جگ پر سایا ۱۱ تم سیں چاند سورج پرکاش  
 تم ہی جیو اور تم ہی ہاس جو سات جنم اندھیر مویا ۱۴  
 اندھلیوں کو سب علم سمجھایا ۱۵ سو نا کرے بے باپ اور مائی

۱۰ ب سدا ۱۱ پھلا پرا پرا پہلا پیر ۱۲ ب فقہ ۱۳ ب تفسیر ۱۴ ب جب ۱۵ ب حیر پیا کے  
 پکڑھلو ۱۶ ب توں ہیں رکھ تو ہیں کویا ۱۷ ب ربیہ ۱۸ پاء چونم ارت عارض ۱۹ ب کی پکڑ  
 ۲۰ ب اس دن سدا کا جگ پر سایا ۲۱ ب تم ہیں دھرتی تم ہیں کاس ۲۲ ب مہر ۲۳ ب جوسات پشت کا  
 اندھیر مویا ۲۴ ب اکھیں ۲۵ ب اندھوں کوں علم سمجھایا ۲۶ ب کرنا

۱۔ میر سب پڑیہا ۱ دیکھ پڑھی حیرت الٹا لکھا  
 جس ذات کا اللہ مانوس تھا مجھے بتاؤ تھا نو  
 یک کم سو تین ہزار اپنے نام دھرے کرتار  
 ایسے ہوویرج جس کے مانو یونکر چھپیا اس کا تھا نو  
 ظاہر دستا عالم کانچا یونکر چھپیا صاحب سانچ  
 ہر اک اہم منی باج یونکر توڑے اپنا راج  
 یہ فکر میں کیونکر سہاں جو صاحب سانچا میرا کہاں کے  
 یہ فکر میں سہا نہ جاں جو میرا ہے کہاں خد  
 اس کے جینے سے کیا حاصل جو اپنے خاوند سیں ہے غافل  
 اس جینے سے مرنا خوب جو نا پائے یہ مطلوب  
 اوس جینے سے مرنا چاہ جو نا دیکھا اپنا شاہ  
 یہ لشکر یہ ہجوم اور احام یہ ملک یہ حکم اور کام  
 اتنا لشکر سانچے یہ کیونکر رہے بن ۱۲ شاہ امیر  
 مجھے بتاؤ ۱۳ خاوند میرا کچرا ہے میں دامن تیرا

۱۔ اب سب محمدیہ ۱۔ پر اب پہر ۱۲ امام ۱۳ ب ۱۴ ہوان ۱۵ نا ۱۶ حک سے نسخہ میں یہ شعر  
 موجود نہیں ۱۷ ب یہ قدری نہیں کچر ۱۸ ب ۱۹ ب حد سے ۲۰ نسخہ میں یہ شعر اگلے شعر کے حد ہے  
 ۲۱ ب پو سے ۲۲ ب بلجا میر ۲۳ ب بتاؤ

اب کھانا پینا سونا پہنا ۱  
 دھرک یہ بہناں دھرک یہ کھانا ۲  
 پیر کہا سن میرے بابو  
 جو چاہے خاندنہ کون پاوے  
 جب سب چھوڑ خاند کا ہوا ۳  
 حق اوس کا ہوا تحقیق  
 من کان اللہ و لک ۴  
 جس کا موٹی تسکا کل  
 عمل کرے دن رات ہمیشہ  
 عم عمل بن کام نہ آوے  
 سانچے پیر عمل میں جتے ۵  
 نمازوں روزے نفل ہزار  
 کیتی سیوا کیتے گین ۶  
 کہ برس تیس ۷ سے آئے ۸  
 تو ایک ایک کون توڑ پچا ۹  
 کیونکر ہووے اٹھنا بہنا  
 اپنا خاندان نہ پہچانا ۱۰  
 ہر کام میں کون چاہیے قابو  
 خلقت سکتی انکھ نہ لاوے  
 من میں حق بن رہا نہ دوا ۱۱  
 سن حدیث اور کر تصدیق  
 کان اللہ لہ بیشک  
 جس کا باغ تیسکے پھل  
 من میں راکھے یہ اندیشہ  
 عمل علم بن کیا پھل پاوے  
 بندے عاجز سکھوں سیتے ۱۲  
 وظیفہ دعوت لاکھ شمار ۱۳  
 کیتی سمرن کیتے دھیان  
 تو ایک ایک کون توڑ پچا ۹

۱۔ ستارہ ۲۔ دھرک یہ کہو ۳۔ دھرک یہ پینا ۴۔ من کان اللہ ۵۔ من میں حق بن رہا نہ دوا ۶۔ سیوا ۷۔ تیس ۸۔ آئے ۹۔ تو ایک ایک کون توڑ پچا ۱۰۔ پہچانا ۱۱۔ دوا ۱۲۔ سیتے ۱۳۔ شمار

خاص خاص تنوں فرمایو ۱  
 پیر بنا پڑھنا کت کام  
 پیر کہا سن بھائی ۲ میرے  
 سانچ کرے تو سانچا پادے  
 اب سر خد کا تجھے بتاؤں  
 کھانا تھوڑا پینا تھوڑا  
 نیند تیاگے اکھ نہ اوے  
 کوڑی دھڑی لاکھ ہزار  
 اول من سوں توبہ کرے  
 جب دل سوں چھوڑے برے سب کام ۹  
 اسم اعظم جو چاہیں لوک  
 اسم اعظم تو بھائی ۱۲ جان  
 توبہ توبہ ہر دم کریے  
 جو صاحب ہم سوں نزدیک  
 مقرر راہ کا مجھے بتائیو  
 بن استاد عمل ۱۱ سب خام  
 باتوں والے گیتی ۱۲ چیرے  
 نہیں ہووے توہ موتی کھاوے  
 بات کھاتے سب خوب سناؤں  
 کھونجی ہے ہووے کپڑا کورا  
 تب صاحب کی جھاتی پاوے  
 سب خاوند پر کرے غار  
 تو اس بکھی میں گھائی چڑھے  
 اوے ساعت پائے آرام ۱۱  
 الا اللہ یہ ایسا ٹھوک ۱۱  
 تو ہووے سیف الرحمان  
 سانچے دل میں اب دس جریے ۱۳  
 نا کر ادس کا جھوٹ ۱۴ شریک

۱ اب خاص خاص سوں تر فرماؤ ۲ ب علم ۳ ب ابو ۴ ب بیٹھے ۵ ب سوا ۶ ب پیند ۷

۸ ب کند ۹ ب پیر ۱۰ ب جب دل میں چھوڑی سکی کام ۱۱ ب پاوے وہ آرام

۱۲ متن مطابق ب را دھوتے پھریں مال بھوک ۱۳ اب ایسی ۱۴ اب پست دھریے ۱۵ ا جھوٹ، ب چھوٹہ



وہد	حال	مقام	بیان
جو	تائب	سو	رب کا خاصا
پیر	کہا	من	میرے بھائی
چار	طہارت	لازم	جان
جس	یہ	چار	طہارت حاصل
تن	جامہ	اور	جا کر پاک
خاک	سین	ہوتا	خاک سون رہتا
اول	خاک	اور	آخر خاک
تو	خاک	اور	خاک کا روپ
حدث	نجاست	سون	کر پاکی
پاک	ہے	رب	پاک کا رنگ
دو	جا	چھوڑے	سب دسواں
یہ	کر	توبہ	جو کچھ ہووے
جو	گناہ	باطن	اور ظاہر

اب پیاسا ہے سین بہنا ہے رہنا ہے دھو دھو بپا ہے پاک ہی رب توں پاک کا رنگ  
 ہے اچھوڑے اب چھوڑی ہے متن مطابق نسخہ۔ یہ کرے توبہ کوچ ہووے جو گناہ اور باطن ظاہر

خلق برے پیدا کر کر دور  
 باقی جاؤ سب حیوان  
 یوں کر چیرنے کیے ہیں  
 حکمت عفت اور شجاعت  
 یہ چار خلق رب جس کوں دیوے  
 حکمت عفت اور شجاعت  
 اوسط راہ قدم کوں دھرے  
 حکمت دینی حاصل کرے  
 عفت کرے شہوت مستور  
 شجاعت میں نہ کرے تصور  
 کرے عدالت عادل ہوئے  
 خلق چار کوں ضد ہے سات  
 ساتوں میں جب پکڑے پند  
 'پل صراط ہے راہ میاناں ۱

تا چکے تیرے دل میں نور  
 اصل خلق کی چار پہچان  
 جس خلق بھلے سو انسان  
 ان میں چوتھی ۲ جان عدالت  
 وہ دین دنیا کی خوبی لیوے ۳  
 ان تینوں میں کرے عدالت ۴  
 افراط تفریط ذرا نہ کرے  
 ناں کرے ناں ابلہ مرے ۵  
 شر ایہ خود میں ہووے دور  
 ذل تکبر جین تہور  
 ظلم ستم سوں داری دھوئے  
 دور کرے اپ میں دن رات  
 ساتوں در دوزخ کے بند  
 جس کوں حق چاہے گزرا ناں

---

۱۔ اب توں علی ب چوری علی ب وہ دنیا میں خوبی ہے ۲۔ یہ شعر شامل نہیں کیے تاکہ میں جلد ہو  
 مرے۔ کذا ۳۔ متقن مطابق اب میں

جو ، چاہے تو ہووے واصل	خلق نبی کے سب کر حاصل
خلق نبی کے جس میں ہوئے	تس میں کام برے سب ہوئے
وہ ہووے کامل انسان	عارف کامل اس کوں جان
نیکو کوئے نیکو کردار	بہت صبور اور نالیم وقار
مشفق قانع اور شکور	ذل طمع میں ہووے دور
دشنام لعنت سب چھوڑے	خن چینی سوں پاکی لوڑے
فحش دشنام حسد اور کینہ	دہی کرے جو ہوئے کینہ
بہتی طاعت بہتا شرم	بہت سخاوت اور دل نرم
میٹھا بولے سب نوں ساتھ	کام برے میں راکھے ہاتھ
سب نوں کی بھلیائی چاہے	کینہ سب کا دل سوں لاپے
بھلے خلق جو چاہے ساتھ	تخل میں سب آنویں ہاتھ
سبوں کا ہے اصل تخل	پکڑ غریبی چھوڑ تجل
بھلا برا سب سر پر ہے	بہت عاجز مسکین ہو رہے
جیونکر رہے ہیں حضرت آپ	تن پر واروں مائی باپ

۱۔ ب خلق نبی کا جسکوں ہووے ۲۔ ب اہل ۳۔ ب دشنام لعنت اور غیب چوری ۴۔ ب باقی توڑے  
۵۔ ب فحش شہابی ضد اور کینہ۔

سب گھرے بار اور مال جان  
 سرور عالم حضرت پاک  
 چوداں طبق اور خلقت ساری  
 رب حبیب اپنے کی خاطر  
 جب شمع جمال کی روشن بھی  
 نور نبی دا بڑا دریا  
 سورج چاند اور انہر تارے  
 اوس دریا کا عالم قطرہ  
 جب دریا یمن موج میں آیا  
 ظاہر باطن حضرت مان  
 اوس دریا کا عالم بندہ  
 عرش کرسی اور لوح قلم  
 جن ملائک وحش اور طیر  
 سات دوزخ اور زمیاں سات  
 حضرت اوپر کروں قربان  
 جس کوں حکم ہوا ہے لولاک  
 حضرت لئی ہے سب رب سنواری  
 سب خلقت کوں کیا ہے ظاہر  
 ظلم ہے کفر کی ظلمت گئی  
 جس میں لکھ کر دے اوپا  
 بوند بوند کر اوس نے وارے  
 اوس خورشید کا عالم ذرہ  
 ایک موج میں جلے دکھلایا  
 اول آخر حضرت جان  
 جو کچھ ہودے چنگا مندا  
 سات فلک اور آٹھ ارم  
 بن پایوں جو کرتے سیر  
 چاند سورج دونو دن رات

۱۔ اصل تہرے ب حضرت پرہیز کر رہاں ہے ب دوزخ ب سارے ہے ب خاطر ہے ب نبی  
 ۲۔ ظلمت ہے متیں مطابق ہے۔ ۱۔ جس ہوتے کر دے اوپا ۲۔ خورشید ہے اصاف مرتب ہے ب جگ  
 ۳۔ ب۔ جو کچھ ہے چنگا اور مندا ۴۔ ب۔ طیر ۵۔ ب۔ سیر

اٹھائی منزل اور بارہاں برج  
 شش جہت اور چار عناصر  
 تین مولود نہاتی کانے  
 سب اشجار اور سب اینٹخار ۱  
 اور جو کج ہے عالم بچ  
 سب کا مغز جو ہے انسان ۲  
 افضل خلق جو ہیں پیغمبر  
 غوث قطب ابدال اوتاد  
 سب ولی اور شاہ وزیر  
 عورت مرد اور طفل ۳ جوان  
 ازل ابد سوں جو کج چیز  
 سب درگاہ حضرت کے بندے  
 جن پری فرشتہ آدم  
 فقر فخری حضرت فرمایا  
 اپنا آپ فقیر سدایا  
 تارے سات جیوں موتی درج  
 باد خاک آب اور آذر  
 تجا ان میں ہے حیوانے  
 سب جہاں اور سب احجار ۴  
 لبہا چوڑا اوج اور بچ  
 جس موم ہوئے سر عین  
 جس میں قائم دھرتی انبر  
 ابرار اختیار سرھنک عماد  
 عالم قاضی اور امیر  
 جو دنیا میں ہے انسان  
 بھلی بری اور خوار عزیز  
 سب اوس نور پاک سوں زندے ۵  
 وہ حضرت جس گاہ سب عالم ۶  
 اپنا آپ فقیر سدایا

۱۔ ب۔ تبار ۲۔ ب۔ سب خیال اور سب انکار ۳۔ ب۔ آسمان ۴۔ متن مطابق ب۔ اکڑ کے ۵۔ ب۔ سب نور  
 اس پائیں کے زندے ۶۔ ب۔ اس شعر کی ترتیب یوں ہے (۱-۲)



مانگی ہے حق سوں مسکینی      مسکینی چاہی جو ہے دینی  
 جس پکڑا حضرتؐ کا راہ      دونوں عالم میں وہ شاہ  
 جو کج کیا حق حضرت نبی      اوس پر چلے تباں ہووے ولی  
 رسال پاک حق کے محبوب      اپنے ہاتھ دتی ہے جادوب  
 بکری چوتے گھاس کھلاتے      پانی نکڑی تھدوی دے  
 خادم اپنے ساتھ ہو کھاتے      بیٹھ خادم کے ساتھ پساتے  
 کر خرید بازار میں چیز      لے آتے وہ شاہ عزیز  
 ساتھ ردائے مبارک پاک      باندھا اوس صاحب لولاک  
 چھوٹا بڑا غنی درویش      بھلا برا بیگانہ خویش  
 جو کو ہوتا خاص اور عام      حضرت اول دیا سلام  
 دیتے اپنے ہاتھ لطیف      حضرت پاک رسول شریف  
 سیاہ سفید غلام آزادؑ      بھلا برا غمگین اور شاد  
 اپنی دوار میں سب      کئی غریب کئی کرتے جب  
 فرق نہ کرتے ان کے بیچ      یا ہو اوچا یا ہو نیچ

۱۔ ب حضرتؐ میں پیغمبرؐ سب کہا ہے دیتے ہیں سب پاک لب ب آون سے چوتھا

۲۔ ب غلام سیاہ سفید آزادؑ ہمارے یہ شعر نسخہ (۱) میں نہیں۔

دن رات میں کھڑا ایک      راکھا ہے اس خاوندِ نیک  
 جو عاجز مسکین بدلتے      دعوت اس کی اوپر جاتے  
 جو کچھ دھرتے آگے آن      کھاتے بہت عزیز کر جان  
 طعام دن کا رات کے لیے      رات کا طعام دن کے لیے  
 کدی نہ راکھا سرور عالم      ختم رسل اور افضل اکرم  
 بہت سخی تھے بہت کریم      یہ ہوتا ہے خلقِ عظیم  
 منہ ہنستا اور دل غمناک      یوں کر رہے حضرت پاک  
 سبھوں پر تھے بہت رحیم      جوں کر بیچ کلام قدیم  
 وہ چاند روشن اور ثاقب      دن رات میں رہے مراقب  
 جب حضرت پکڑی مسکینی      غرور تکبر ہے بے دینی  
 وہی کرو جو حضرت کیا      جس کیا وہ دائمِ جیا  
 غوثِ اعظم سر حق کا تاج      سب دلیوں پر جس کا راج  
 دُشمنِ عالم کے پیر      چوداں طبق میں ان کے دھیر  
 ادب سوں نام پاک ناں لیوں      جان مال واری کر دیوں

۱۔ ب صاحب ۲۔ ب رات کا طعام دن کے لیے۔۔ طعام دن کا رات کے لیے ۳۔ ا۔ ب مومنہ  
 ۴۔ اصل ۵۔ ب غوث، عظیم سب کا تاج ۶۔ ب امیر۔ ترتیب شعر (۱-۲)

مریدوں کو یوں راہ بتایا	سچ فتوح الغیب فرمایا
جو کو پکڑے دس اعمال	ہودے وہ تحقیق ابدال
بڑے مراتب حق اوس کوں دیوے	دونوں عالم میں پھل لیوے
دس خصلت غوثوں کے کام	غوث ہودے جو کرے تمام
نام خدا کی کلا سوگند	اوس سوں راکھے منہ کوں بند
سوگند نہ کر ہر گز مول	ساچی جھوٹی جان اور بھول
جدل ہزل سیں جھوٹ نہ کہے	پاک صاف جھوٹ سیں رہے
تیجا وعدہ پورا چاہے	تو مطلب جو چاہے پائے
لعنت خلق کوں بد کردار	ناپو چاہے زارا زار
لعنت سوں جب راکھے جیب	تو یہ دولت ہوئے نصیب
بری دعا خلق کوں کرنی	بہت بری ہے جیوں کوں جرنی
جو مظلوم پر سخت بلا	ظالم پر نا کرے دعا
شرک کفر کی نسبت بھائی	اہل قبلہ کوں فرمائی
سب گناہ ظاہر یا باطن	ان کوں ناں دیکھے تاں مومن

---

۱۔ انکی ج ب تمہ ج ب خدا اور ہر ل ج ب تیجا وعدہ نہیں وفا۔ توں مطلب جو چاہے سو پ ج متن  
مطابق ب۔ انا سو چاہے ذرا زار ج ب جوں مظلوم کوں سخت بلا ج ب ظالم اوپر کرے دعا۔

جوارح اپنے اور اعضا  
اپنا پہار بہتا اور تھوڑا  
آدمیوں سوں طمع کر دور  
بہت برا ہے سب سوں طمع  
دسواں کرے تواضع خوب  
جس کو دیوے حق وہ خصلت  
کن رے بھائی بھائی جاہل  
ہنگامہ فرض ہر روز مہینہ  
جس کے سر پر اتنا بھارا  
جو نا جانے ایسے ہنگامہ  
تیرے سر پر روز قیامت  
جو ہے سر پر فرض خدا  
حق کوں رب اپنا کر جان  
پھر وحدت کا کر اقرار

ہر لگناہ سوں کرے جدا  
خلق اوپر ناں رکھے پورا  
پا تا سر سیں ہوئے نور  
طمع چھوڑے تا ہوئے شمع  
تا ہوئے حق کا محبوب  
وہی غوث قطب ہے علت  
توں کیوں پھرتا ہے یوں غافل  
ہر بندے پر ہے معین  
سو کیوں پھرتا ہے متوار  
نہیں خلاصی کا اس راہ  
چھوڑ غرور اور پکڑ ندامت  
دل اور جاں سیں کر ادا  
ربوبیت حق کی سچ کر مان  
شرک دوئی سوں ہو ہزار

---

۱۔ ب جو ۱ ب پاؤں میں ہوئے نور ۲ ب کن ۳ ب چھوڑ غرور ۴ بکڑ ندامت۔

تو پاوے دل کا مقصود	تجا جان وفا معبود
تو ہووے توں بندا خاص	چوتھا طاعت میں اخلاص
ہر کار میں فرض ہر ساعت	خدا رسول کی کرن اطاعت
اعتبار کرنا ہے ایمان	وعدہ رزق کا کیا رحمان
غم اور غصہ دل پر دھوناں	قسمت اوپر راضی ہوناں
یہ سب فرض تیرے پر فرض	حب بعض پر حد ہے فرض
مومن حاصل کرے وقوف	نہی منکر اور امر معروف
جھگڑا کر شیطان کے ساتھ	معرفہ نفس کا لیاوے ہاتھ
یہ سب فرض ہوئے ہیں پارہ	نفس ہوا سیں کر کنارہ
حق ڈاھڈے سیں دائم ڈرنا	باہرواں خوف خدا سیں کرنا
ہر دم راکھے یہ اندیشہ	خوف رجا میں رہے ہمیشہ
رحمت اوپر آسں دھرے	مگر اللہ سیں اذن نہ کرے
نہیں مگر کافر جاوید	حق کی رحمت سوں نو مید
غسل جنابت وضو صلوٰت	طلب العلم ستر العورات

---

۱۔ ب۔ اعتبار کرتا رہیں یہاں ح۔ کذا۔ یہ شعر موجود نہیں ح۔ ب۔ معرفت ح۔ ب۔ یار و خوف خدا کا کرنا۔۔۔ قہر خدا سیں دائم ڈرنا یہ اصل امن۔



نماز کے وقت کا علم پہچان	بیسواں فرض تیمم جان
بندے مومن سانچ کر مانی	ادائے امانت ذکر لسانی
خوش دنیا پر دل ناں دھرناں	مصیبت اوپر حزن ناں کرناں
پورے ہوئے فرض ستائی	اور تفکر عبرت آئی
ساتھ ہوا کے عمل نہ کرے	ہوا نفس میں بہتا ڈرے
ہے حساب شمار میں باہر	نعت رب کی تیرے اوپر
ایسواں ہے فرض اسے کر مان	اوس کا جانن فرض پہچان
حُب دنیا کی دل سوں وار	حُب عقبی کی کر اے یار
اعز اجل ہے اعظم اور اعلیٰ	اور جان جو رب تعالیٰ
ایسی دولت تیرے ہاتھ	ہر مکان میں تیرے ساتھ
اکل حلال اور ترک حرام	توبہ کرن اور صدق کلام
یہ بھی جانو فرض العین	حفظ القرج اور حفظ العین
دل کوں کرتا ہے حفظ اور حصر	حفظ السمع اور حفظ البصر
پوچھے گا صاحب کرتار	ان سبوں میں روز شمار

---

۱۔ ب نشانی ۲۔ ب خوف ۳۔ ب حق ۴۔ ب سیاں ۵۔ ب تیسواں ۶۔ ب در پہچانی رب تعالیٰ  
 ۷۔ ب: عزوجل ۸۔ ب: راکھے ۹۔ ب: زودن۔

ترک غیبت کا فرض پہچان	حفظ انفس کا لازم جان
لا تسخر با الناس مدام	جیونکر آیا بیج کلام
ترک ذمہ لمن القاب	حق فرمایا بیج کتاب
سوء الظن دل سوں کر دور	تیرا دل ہووے پر نور
کرے پرہیز زنا سوں دائم	ترک ریا پر ہووے قائم
رضا قضا توکل تقویٰ	شکر دعا تضرع اولیٰ
ادعونی جب حق ہے فرمایا	استجب بندیوں پھل پیایا
عمل کرے سب حجت ساتھ	برہان حجت تھیں راکھے ہاتھ
استعداد موت کا کرنا	مرنے پر نس دن دل دھرنا
جو چاہے توں حق کا راہ	ادا کریں یہ فرض پہنچا
جو تہج کوں ہے حق کی آس	ادا کریں یہ فرض پچوس
عمل کریں تو بندہ خاص	وہی عمل جس میں اخلاص
طہارت میں جو چلی کام	تہجی ان سیں بھی تمام
طہارت چوتھی چہ یوں کہے	غیر خدا دل موں نا رہے

---

۱۔ حفظ انفس ہے ب ترک لازم ہے ب رب ہے ب استجب فی کایوں پھل پایا ہے ب یہ شعر موجود نہیں۔

جب غیر خدا کا دل سوں گیا  
 گھر خدا کا دل ہے حیرا  
 غرق رہے حق سوں ہر آن  
 دل سوں کرے غیر کوں دور  
 ازل ابد کا چھوڑے خطرا  
 حق باقی اور عالم قانی  
 غیر نیک توں کر تحقیق  
 پر اس مقام کو پہنچن مشکل  
 بہت ریاضت محنت طاعت  
 فضل خدا کا اور توفیق  
 تو پہنچے اس راہ سعادت  
 پر طاعت وہ جو پیر فرماوے  
 دارو وہ جو دیوے حکیم  
 کلام خدا کی دارو خانہ

میر سالک کا پورا بھیا  
 اس کوں پاک کرے تو حیرا  
 یہ کمال انسان کا جان  
 ہر ساعت میں رہے حضور  
 حق بن اور نہ راکھے ذرا  
 قانی کی نہ رہے نشانی  
 اس کوں من سین کر تصدیق  
 سخت ہے راہ دور ہے منزل  
 دل حاضر راکھے ہر ساعت  
 جب سالک کوں ہووے رفیق  
 علم موافق کرے عبادت  
 اپنا کیا کج کام نہ آوے  
 اپ دارو کیا کرے سقیم  
 جس جانا برحق کر جانا

جو اذکار افکار اشغال  
 جو حروف کلمات عظام  
 جو آدے بندیوں کے کام  
 سب قرآن مجید میں آئے  
 توں کیا جانے میرے کام  
 کون سا شغل اور کون سا ذکر  
 توں اندھلا تجھ کوں کیا سوچھے  
 جو فرماوے تج کوں چہ  
 محض خدا رسول کی خاطر  
 جس پر چاہے تج کوں رہنا  
 ادھی رات اٹھ بیٹھے سالک  
 کرے تہجد نال نیاز  
 دو رکعت جب پڑھ کر رہے  
 لا الہ الا اللہ سادھے  
 جو اوراد وظائف اعمال  
 جو آیات اسماء کرام  
 دنیا دیں میں ہوئے تمام  
 حق تعالیٰ نے آپ فرمائے  
 کون آیت اور کون ہے نام  
 کون سا عمل اور کون سا فکر  
 بھلے برے کوں توں کیا بوجھے  
 اس پر چلے تاں ہووے فقیر  
 یہ نسخہ میں کیا ہے ظاہر  
 وہ ضرور ہوا اب کہنا  
 چار گوتہج کا ہووے مالک  
 دل حاضر اور سوز گداز  
 ذکر فکر میں ہو کر رہے  
 من سوں اس دم سب کچ جہادے

---

اب اسماء میں سے کرن شغل و ذکر سب کوں عمل و کوں فکر سب کوں (کونٹ)۔ کد

ایسی ضرب اللہ کی لادے  
 ایک ہزار یا تین ہزار  
 پر اذن اس کی پیر سوں پاوے  
 جیونکر پیر کرے تلقین  
 اڑا نکاح پون کون پیوے  
 اپنے شاہ کا نوبت خانہ  
 یہ ہدہ سادھے تھوڑا تھوڑا  
 دونوں دیوے پھر اُلاوے  
 ترکی کے سنگ رنگ لگاوے  
 اوہاں بیٹھ کر کرے نماز  
 فجر تک ایسا ہو رہے  
 ذکر سے پیہ کرے مدام  
 ذکر مٹائی مغربی مول  
 اسم اعظم یہ چکھے پڑھے

جو خطرہ ہے سب چکلا جاوے  
 کلمہ پاک کرے تکرار  
 جو لکھنے میں رسم نہ آوے  
 لاگ رہے جیوں جل میں مین  
 دس سو باندھ چار سوکھ جیوے  
 اپنے کانوں سے شہانہ  
 تو دوڑاوے عرش پر گھوڑا  
 محراب بھنوں کے بیچ لے جاوے  
 جو پھل چاہے سو ہی پاوے  
 جملک جوت اور ناز نیاز  
 آسن سادھ سیدھا ہو ہے  
 برزخ کہتے اس کوں عام  
 غنچہ کھڑ کر ہووے پھول  
 تو یہ ساگر سکھیں میں ترے

۱۔ اب چہرہ ب آسن ۲۔ ب جو کہنے میں سب اسم نہ آوے ۳۔ اصل نیکوای یہ شعر نسخہ میں نہیں  
 ۴۔ ب سونے ان قانون میں شہانہ کے ب سو پاوے ۵۔ اس کو اب سو کہہ۔



تمیں کلمہ اور چوداں حرف  
 یہ اسم اعظم ہے ایسا اعلیٰ  
 اس میں ظاہر کیونکر کہے  
 سر جادے اور سر نہ جادے  
 فجر ہووے تا پڑھے نماز  
 ایسا راز اللہ سوں کہے  
 حاضر ہو کر غائب ہووے  
 عارف دیکھو جیوتا مویا  
 چچھے بیٹھ کر کرے سلام  
 آنکھوں موند کر دل موں راکھے  
 جب پھرتا دیکھے عرش رحمان  
 اللہ اللہ اتا کہے  
 جب سوا پہر بیٹھے ات سار  
 سوا پہر جب ہووے پورا  
 سورج جیوں پگھلاوے برف  
 جس میں پائے دین اور دنیا  
 سر چچے تو عارف رہے  
 تو ہی سر ہیز کو پاوے  
 سنت فرض موں کرے نیاز  
 جواب پنج سوں جاتا رہے  
 حق کوں پاوے اپ کوں کھووے  
 پر ادب صورت کا پورا ہویا  
 شرم ادب سوں کرے تمام  
 خوب تربیہ یہ انبرت چاکھے  
 حق کوں پاوے سانج کر مان  
 آپ نہ رہے اللہ ہی رہے  
 تا پہنچے اونچے دربار  
 سالک ہووے پورا سورا

لے ب: جرح ایسا اسم اعظم ہے اعلیٰ سب پر

نماز ظہر کی پڑھ گزارے  
 چوداں حرف اور چوداں نام  
 پانچوں وقت ایسے گزارنے  
 سنت عصر کی ترک نہ سمجھے  
 بعد عصر کے چپ کر رہے  
 یہ سالک عابد کے کام  
 عابد زاہد عارف تین  
 کرے عبادت عابد ہوئے  
 وہ زاہد جس دنیا چھوڑے  
 جب من کے بیچ دنیا کو تارے  
 وہی عابد زاہد کر کہے  
 پھر زاہد کا کام تب ہووے  
 جب غیر خدا کا دل سوں گیا  
 پر عارف ہونا بہت ہے سخت  
 دین دنی کے کام سنوارے  
 سجدے بیچ پڑھے تو کام  
 نس دن خاوند حاضر جانے  
 تو کوئے میدان کی سیر سمجھے  
 شام بکر ل حاضر ہو رہے  
 جو سب ظاہر کیے تمام  
 ان کوں گز ہے کر مان یقین  
 جس سوں حق بخشیشی سوئے  
 ہر گز حق بن کچھ نا لوڑے  
 خاوند اپنے سین نیہ لاگے  
 سر حقیقت کا تو لہجہ  
 جب غیر خدا کا دسوں دھوڑے  
 تحقیق زاہد پھر عابد بہیا  
 بخت ہووے تاں پاوے تخت

جو قس چاہیں عارف ہو  
 ہر نفس میں نور قس نور  
 جو چاہے ہے وہ دگر ہی دگر  
 چاہے غمہ قسمت بدی ہو  
 جس سے تو حق میں پاؤ  
 نہ نہیں ہیں فخر و  
 باب ہوا نفس کی (ہوے) تے  
 تب فکر بدست ہو تہ  
 قبول ہے تیری ہر امت  
 فکر کرنا مجھ میں سن حال  
 میں کیا ہوں یہ عالم ہے  
 معنی دیکھئے صفت ہے  
 تیری میں میں میں ہے  
 جہاں دیکھے تو میں میں  
 عارف میں ہو جیتا ہو  
 یہ خط نہ چھوڑے غار  
 پر دگر ہے جو حق کا فکر  
 ہا وہی ہو کرے خدا  
 جیتا نفس چو نام نہ کرے  
 رسل تھے میں ہے خدا  
 نام طیب ہے میں رب  
 پند ہے یہ مذہب  
 حال یہ ہے نام امت  
 میں ہے یہ راقی تالیف  
 ہر صورت کہ یہ ہے  
 حق جل صوت ہے شیخ  
 جس نے یہ ہے وہ ہے  
 جس چھوڑے چر نہیں تیں

حق بن جب میں س ہ ا ہ ا ہ  
 جس نے اپنا پ پچھنا  
 پ وں جان جو حق کو جانے  
 بیٹھ صاحب یوں فرمایا  
 سینے تیرے میں س ہے یہ  
 دل تیرے یوں تیرے  
 ری پھوٹ دے دے دے  
 ایک صورت میں بت دے  
 س میں تیرے دست دے  
 ایک وجود اور اک دے  
 جو نہ پھوٹے یہ تیرے  
 اک صورت پھر ایک دے  
 قہورے ان میں پ ن پ  
 جب یہ ہی سمیت  
 جو اس میں کا یوں نام  
 اس نے اپنا خاوند جانا  
 اپ پچھنا تو رب پچھنے  
 حدیث شریف میں یوں کر آیا  
 دل یہ س میں ہمیں ٹیک  
 جو نہ ہوے ساق اور کینہ  
 ہ پیرے میں ہ نظارہ  
 ایک میں یہ ہ ہ خبی  
 جو ایک صورت وں اک جانے  
 اک بیٹھ میں ایک دے  
 ایک صورت ایکے س کینہ  
 یہ رہا س ب کئی بلا  
 تیرے صورت یہ ہو جادے  
 جو مٹاؤ تھکی اتنی ادیت

س کہ ہا س ب شریف سب حدیث شریف کے مذاکرے سب سیرتہ اسے یہ ہر یہ یہ  
 ۱۰۰ س پ ۱ کذا ہے ب جو نا ہوے نفاق اور کینہ اسے ایسا صورت پھر ہ ہ

طالب صادق نیک انجام  
گوشتے میں منہ خاک پر ملا  
رو رو بہت مانگی توفیق  
چوداں برس تک محنت کی  
جو کچھ اپنے پیر سوں سے  
تب چڑھیا دُنیا کا خورشید  
سورج ایسے پاؤں پیارے  
دُن چڑھیا سب دیکھو آئے  
سدھا ہوا اب سانچا لکھا  
چوداں طبق میں نور محیط  
سب ارواح اور سب اجسام  
سب کچھ ایک ہے نور ہی نور  
دیکھے جو دنیا میں خُ  
جیونگر کرن دن کی جب چڑیں  
سب قبول کر کیا سلام  
کمر باندھ خلوت میں چلا  
تو فضل خدا کا ہوا رفیق  
جان پز ہاتھ پر دھری  
ایتے برس میں پورا کیا  
روشن ہوئی صبح امید  
سب چھپ گئے صورتیں کے تارے  
کیوں بیٹھے ہو ہاتھ گل لائے  
ہر ذرے میں سورج دیکھا  
تجلی کر ہو رہا محیط  
سب افکار اور سب ادہام  
جاء الحق اور زہق ازورہ  
سب لشکر دنیا خاندنیں ہنر  
سب ذرے دم میں جھڑ پڑیں

---

۱۔ دُن ب دولت ۲۔ سورج ۳۔ کیوں نہیں توں ہاتھ گل لائے ۴۔ ب سچا ۵۔ اور  
۶۔ دیکھے جو دنیا میں آئے۔۔۔ سب لشکر خدا کا جان بے جو کر کرن کن کی تاجریں ۷۔ ب بل میں



اوس دن کوں ناہیں تبدیل      نا تضر اور نا تحویل  
 ازل ابد موں ایکو جیسا      اول آخر میں ہے ایسا  
 ذات ایک اور نانوا لے نیک      موجیں بہت اور پانی ایک  
 معنی ایک اور لفظ ہزار      صورت ایک دریں نہ دارے  
 تمام عالم سب اسی ہے      صورت ایک نظر اکے  
 ایسی صورت ظاہر بھی      اسی بچ سیں جاتی رہی  
 صورت ذات کی ذات میں ملی      برف پکھلے پانی ہو گلی  
 ایک خاند کوں ایک کر پاوے      ایک کہنے سوں بہت ہو جادے  
 واحد کوں جد کرے شمار      ہو جادے سو لاکھ ہزار  
 جو اپ تیرا جو لیکھا کرے      سہنس کوت بدم سیں جرے  
 دونوں اکھ اور دونوں کان      ہاتھ دانت اور کام زبان  
 دونوں پائے اور دونوں ہاتھ      پیٹ پتہ گردن سو ساتھ  
 بیس انگل اور ناخن بیس      تجھ ہر ساتھ ہیں دانت بتیس  
 حس خیال حفظ اور وہم      فکر عقل دانش اور فہم

---

۱۔ ب نام ۲۔ اورین خردار ۳۔ ا پھر ۴۔ ب گنتی ۵۔ جادیں ۶۔ کذا۔۔ یہ مصرع نسخہ میں نہیں  
 ۷۔ ب تجھ ہر سات دانت بتیس



کہا حضرت جو چہن چاہے  
 سونے نام نسبت میں ایسے  
 اعتبار نسبت کا کجی میں ہے  
 کیا برہمنوں پر تاکید  
 معنی صورت نام تہش  
 معنی صورت برہمن  
 معنی صورت پڑا رہا  
 معنی باقی صورت فانی  
 معنی بہت صورت ہے کج  
 سب جہنوں نے کی فریاد  
 بہ فضل خدایا دل کا دھووا  
 عمر بڑھو حاصل کریں  
 نفس عبادت لاکھ بڑا  
 جی اور طاعت بہت کریں  
 اپنے آپ کو وہی پچھانے  
 اور پڑھوں حساب میں جیتا  
 ایک ذات پاک ہی رب  
 ارتقا اضافت ہے توحید  
 مجس تھی وہ ہو یا مفصل  
 بن صورت وہ ہاتھ نہ آویں  
 صورت میں اس کو ہے نگ  
 فانی ن یا کروں کہانی  
 یہ نعت — تہ در تہ  
 تیرے پاس فی برہاد  
 کہنے سننے — یا ہووے  
 لاکھ کتابیں میر پڑھیں  
 احسان کرو ب حد شہار  
 وظیفہ طاعت بہت پڑھیں

پر اک معرفت نا کر سیں حاصل  
 عمر جوانی گئی جو میری  
 جو رب اپنے کوں نا جانو  
 سن اے بھائی میرے اعظم  
 تیرے باپ کوں فضل حق دیا  
 تیرے حکم میں کیا مخبر  
 نا خلف تو ایسا پیدا ہوا  
 تیری خاطر حق سب کیا  
 تو ہی خلافت حق کی پاویں  
 بڑے شاہ کا توں فرزند  
 کیوں پھرتا ہے عجز احوال  
 توں سلطان سب عالم تیرا  
 تجھ سیں بڑے متاع اور مال  
 یہ خوبی یہ علم جوانی

رب اپنے سیں نہ ہوویں غافل  
 افسوس حیرت رہ گئی بہتری  
 سب کچھ ضائع سچ کر مانو  
 باپ تیرا ہے حضرت آدم  
 سب فرشتوں سجدہ کیا  
 چرخ زمیں سب بحر اور بر  
 جو ایسے باپ کا ورثہ کھویا  
 تیرے حکم میں سب کچھ دیا  
 تو ہی عرش کرسی پر جاویں  
 زنداں میں کیوں ہوویں بند  
 اپنے آپ کوں خوب سنبھال  
 توں کیوں خلقت کا ہویا چیرا  
 توں کیوں در در کریں سوال  
 توں کیوں کرتا ہے نادانی

پھر یہ وقت نہ آوے ہاتھ  
 سمجھ سمجھ نا ہو نادان  
 حقیقت ہے دریا بھرپور  
 بے انداز ہے حد نہایت  
 باطن اس کے سین امواج  
 ظاہر اس کے اوپر آدیں  
 تھ دکھلا کر پھر جب جاویں  
 اس موجود میں نہیں بقا  
 اس موجود کا ناؤ ہے عالم  
 بر ہ آن موں ہووے فانی  
 ہتی فانی ہو ہر آن  
 پھر ہوویں تجدید امثال  
 اور بحر حیات اور بحر النور  
 وہی بوند انسان ہے کامل  
 کچھ نا رہے گا تیرے ساتھ  
 کام میں لاگ خدا کوں مان  
 ازل ابد میں ہے معمور  
 نا آغاز اس کا نا غایت  
 دور کریں جوں کر افواج  
 ہر صورت میں مکھ دکھلا دیں  
 باطن اس کے بیچ سماویں  
 ہر ہر آن میں ہوویں فدا  
 فانی ہوتا ہے وہ ہر دم  
 پھر اوے آن موں ہووے تانی  
 ایسی ہر سوں مجھ میں جان  
 توں جانے پھر وہی بحال  
 ایک بوند میں کیا ظہور  
 عارف داصل عالم عامل



دی بوند میں ہو یا عارف  
 اپنے چچ دکھا دریائے  
 سبحانی ما اعظم شانی  
 اوس کے آگے بڑا مقام  
 ہمت پاندہ اس بحر میں ڈوب  
 ڈوب ڈوب کر پانی ہو  
 جب بوند میں ہے دریا  
 اول آخر ایک ہو گیا  
 آپ عین کیا عین بھی عین  
 لی مع اللہ اوس وقت میں ہوا  
 گنجائش کرے تا اس منزل  
 لا الہ اور الا اللہ  
 سب دیوان سلطان امام  
 کلمہ پاک پر ختم کلام  
 حقیقت اپنے میں وہ واقف  
 اس دم کہاں جو کہا نہ جائے  
 نہاں کہاں ہے قطب ربانی  
 جمع الجمع ہے اس کا نام  
 حق اپنے کا ہو محبوب  
 ہستی اپنی مل مل دھو  
 ہستی اوس کی ہے فانی  
 ظاہر باطن ایک ہو بیاض  
 او ادنیٰ اور قاب قوسین  
 حق بن اور نا رہا دوا  
 ملک مقرب پیغمبر مرسل  
 جو کچھ چاہے پاس سوں جاوے  
 کلمہ پاک کی پڑھن کلام  
 نیک مبارک سعد تمام

۱۔ ب۔ نہاں کہاں ۲۔ ب۔ مقام ۳۔ ب۔ ہستی ۴۔ ب۔ حق ۵۔ ب۔ ظاہر باطن پورا  
 ہوا ۶۔ متن مطابق ب۔ کذا ۷۔ ب۔ باغ بہار اور گل اور بو ۸۔ ب۔ دو ۹۔ ب۔ گنجائش کرنی ہے اس منزل  
 یہ شعر نسخہ میں نہیں ۱۰۔ یہ شعر نسخہ میں نہیں ۱۱۔ ب۔ نام

غلام \* محی الدین ایک فقیر قطب عالم تھا میرا باپ حق کی راہ میں سب کچھ دیا شیخ اجل اور عارف کامل شیخ محمد یوسف نام حق تعالیٰ ہو ایسا راضی خاندان بڑا ہے گلگھر سب سلطان دیوان اور خان ان کے شہر میں رہن ہمارا میرپور شہر ہے بچ پنجاب ۱۰ یہ نسخہ جب بھیہا تمام تخمیناً یہ نیک کلام ایک تیس برس ایک یاراں سو پیغمبر اور آل کرام رضی اللہ عنہ الاصحاب

جس کا حضرت آپ ہے پیر جس نے دیا اپنا آپ سب کچھ دے کر حق کوں لیا قطب دین مکمل اکمل ۱۱ ہر کامل میں ہے تمام ۱۲ آپ وہ جس دن ہو گا قاضی ۱۳ اصل نجیب اور نیکو گوہر ۱۴ متشرع ہو دیں ۱۵ با ایمان تولد مسکن اور پیارا ۱۶ حق راکھے دائم اس کی ۱۷ ب گلزار فقر کا کیا نام ۱۸ چار پہر میں بھیہا ۱۹ تمام ہجرت میں ہوئے تھے نو ۲۰ لاکھ درود اور لاکھ سلام ۲۱ قدس اللہ سر الاحباب ۲۲

۱۔ کامل ۲۔ ب ہر کسی میں ہیں نام ۳۔ یہ شعر نسخہ میں ہیں ۴۔ ب کہہ کھرا ۵۔ ب اصل نجیب اور  
۶۔ ب کہہ ۷۔ ب ہون ۸۔ ب ایک ۹۔ ب میرپور نام ہے بچ پنجاب ۱۰۔ ان کی ۱۱۔ ب گلزار فقر ہے اس  
کا نام ۱۲۔ ب ہو یا ۱۳۔ یہ شعر نسخہ میں نہیں ۱۴۔ یہ شعر نسخہ میں نہیں۔



حاصل ہونا شروع ہوا اور بعد ازاں مورخین نے اس کے حدود اور ضوابط پر کام شروع کیا۔ یہ وہ زمانہ تھا جب مغربی قوموں نے سماجی تاریخ کی طرف خصوصی توجہ دی اور اس مقصد کے لیے اورل ذرائع کا کثرت سے استعمال کیا گیا۔ ۱۹۷۰ء کی دہائی میں اورل ہسٹری کو زیادہ اہمیت ملی۔ اس دور میں یونیورسٹیوں کے کثیر التعداد مورخین نے اورل ماخذوں کو کثرت سے تحقیقی کام میں استعمال کرنا شروع کیا۔ اورل ہسٹری کے مشہور مورخ پال تھامپسن (Paul Thompson) نے بہ ذات خود اور اپنے رفقا کی اعانت سے زبانی شہادتوں کی فراہمی کے لیے معیارات کا تعین کیا۔

عصر حاضر میں سماجی اور ثقافتی تاریخ سے دل چسپی بڑھنے کے سبب سے اورل ہسٹری کو مقبولیت حاصل ہوئی ہے۔ آج کل برطانیہ کی Oral History Association اپنا جرنل شائع کرتی ہے۔ امریکہ سے بھی International Annual of Oral History شائع ہوتا ہے۔ امریکہ ہی سے Oral History Review اور Oral History Recorder بھی شائع ہوتے ہیں۔ (۱)

ہمارے اس جدید دور میں اورل ہسٹری کی طرف خاص طور پر توجہ دی جا رہی ہے۔ یہ ایک حقیقت ہے کہ جنرل ہسٹری جن باتوں کو بیان کرنے سے قاصر نظر آتی ہے وہاں، کثرت اوقات اورل ہسٹری معاونت کرتی ہے۔ تاریخ کے بہت سے تاریک گوشے اورل ہسٹری کی مدد ہی سے روشن ہو سکتے ہیں۔ خاص طور پر تاریخ کے وہ شعبے کہ جن کا تعلق عوامی زندگی سے ہوتا ہے ان کے لیے تاریخ کا یہ طریقہ کار کافی معلومات فراہم کرتا ہے۔ جنرل ہسٹری تاریخ باضابطہ طور پر واقعات و حالات اور کوائف کو ارتقائی صورت میں پیش کرتی ہے۔ یہ ہر دور کی کامیابیوں، ناکامیوں، حاصلات، فتوحات اور بڑے بڑے کارناموں کو سامنے لا کر اس دور کی تصویر بناتی ہے۔ جنرل ہسٹری کسی خاص دور کی شکست و ریخت اور انقلابی عمل کے باعث عام آدمی سے گزرنے والے مصائب اور اس کے ذاتی

تجربات کو ہم تک نہیں پہنچا سکتی ہے۔ یہ کام بھی اورل ہسٹری ہی انجام دیتی ہے۔ میں اس مسئلہ پر کچھ دیر بعد آپ سے مفصل باتیں کروں گا مگر اس مقام پر ۱۸۵۷ء کے انقلاب کا حوالہ دے کر اس بات کی وضاحت کرنا چاہتا ہوں۔ سن ستاون کے انقلاب کے بارے میں دانش گاہوں کی الماریاں بھری پڑی ہیں۔ انگریزوں نے Sepoy War کے حوالے سے اور ہندوستانیوں نے آزادی کی جنگ کے حوالے سے اتنا کچھ لکھا ہے کہ اس کو پڑھنے کے لیے بھی برس ہا برس کی ضرورت ہے۔ دن، لاہور، جھانسی، لکھنؤ اور دیگر مقامات کے محاربات پر وافر مقدار میں معلومات مل جاتی ہیں۔ اس دور کی جنرل ہسٹری میں تفصیل کے ساتھ بہت کچھ لکھا گیا ہے۔ لیکن اگر ہم یہ جاننا چاہیں کہ اس بڑے انقلاب کے عمل میں عام انسانوں پر کیا گزری انہوں نے کن قیمت خیز حالات کا سامنا کیا اور کس طرح سے وہ لوگ تباہ و برباد ہوئے تو جنرل ہسٹری ان معلومات پر بہت کم روشنی ڈالتی ہے۔ اسی طرح سے دی کے آخری بادشاہ بہادر شاہ ظفر اور اس کے خاندان کے شہزادوں کے ساتھ کیا ہتی اور انہوں نے اس انقلاب کے درد کو کس طرح محسوس کیا تو اس کا جواب بھی ہم جنرل ہسٹری میں نہیں بلکہ اورل ہسٹری ہی میں تلاش کرتے ہیں۔ بہر حال اس کے بارے میں آنے والے صفحات میں کچھ عرض کروں گا۔ فی الحال میں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ اورل ہسٹری کا مواد مختلف شکلوں میں پایا جاتا ہے۔ یہ مواد ذاتی بیانات، مضامین، خطوط، روزناموں، خود نوشت، تاریخی واقعات کی چشم دید شہادتوں، انٹرویوز اور تاریخی قصوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ اس میں سنی سنائی روایات کا حصہ بھی ہوتا ہے۔ کسی دور کی اورل ہسٹری لکھتے ہوئے ہم اس نوعیت کے مواد کو ہو بہو قبول نہیں کرتے بلکہ دستاویزی تحقیق کے خارجی اور داخلی طریقہ کار سے اس مواد کی صداقت کو بھی پرکھتے ہیں۔ اس لیے اورل ہسٹری اگرچہ جنرل ہسٹری نہیں ہے مگر اس کی جانچ پرکھ میں جنرل ہسٹری کے قواعد سے کام لیا جانا چاہیے۔

میں یہ بھی کہنا چاہتا ہوں کہ اورل ہسٹری کے بارے میں اگرچہ بہت سے لوگ



اپنے خیالات کا اظہار کر چکے ہیں مگر اورل ہسٹری کی کوئی حتمی اور متعینہ تعریف کا فیصلہ نہیں ہو سکا ہے اس کا اعتراف اورل ہسٹری کے بزرگ مورخ Ken Hawarth نے بھی کیا ہے۔ میرا خیال یہ ہے کہ جنرل ہسٹری میں جہاں جہاں ضرورت پڑے اورل ہسٹری کا من سب استعمال تاریخ کے تاریک اوراق کو منور کرنے کا فریضہ انجام دے سکتا ہے۔

میں نے اس بات چیت کے آغاز میں یہ عرض کیا تھا کہ میرا موضوع اردو ادب اور اورل ہسٹری ہے اس لیے اب میں آپ کے سامنے کچھ مثالیں پیش کر کے اورل ہسٹری کا عمل دکھاؤں گا اور یہ بتاؤں گا کہ اورل ہسٹری تاریخ کے خداؤں کو کیسے پر کرتی ہے۔

میں اس سلسلہ کلام کو تیرہویں صدی کے شاعر اور صوفی حضرات امیر خسرو سے شروع کروں گا۔ امیر خسرو ہندوستانی تہذیب کی ایک اساطیری شخصیت ہیں۔ ان کی فارسی شاعری اور ان کے صوفیانہ تشخص نے ان کو ایک لازوال مقام عطا کر رکھا ہے۔ ہندوستان کی تاریخ کی تیرہویں اور چودھویں صدی میں اردو ادب کی مثالیں نہیں ملتی ہیں اگرچہ ایک روایت کے مطابق گیارہویں صدی کے فارسی شاعر مسعود سعد سلمان لاہوری سے ہندوی دیوان کا ذکر خود امیر خسرو نے کیا ہے مگر مسعود سعد کے اس دیوان کا صرف حوالہ ہی ملتا ہے۔ آج تک اس کا کوئی سراغ نہیں مل سکا۔ لیکن مسعود سعد کے بعد تیرہویں صدی کے شاعر امیر خسرو کے ہاں ہندوی یا اردو کلام ضرور مل جاتا ہے لیکن مسئلہ یہ ہے کہ اس کلام کی لسانی ساخت کو دیکھ کر یہ یقین کرنا مشکل ہو جاتا ہے کہ اس کا تعلق تیرہویں، چودھویں صدی کی زبان سے ہے۔ حقیقت بھی یہ ہے کہ مخطوطات کی صورت میں خسرو کا جو کلام ان کے نام سے ملتا ہے اس کا زمانہ گزشتہ دو ڈھائی سو برسوں پر محیط ہے اس سے قبل کلام کے آثار نہیں ملتے ہیں۔ اس لیے اردو تحقیق کے بیشتر اہم محقق خسرو سے منسوب کلام کی حقیقت کو ماننے کے لیے تیار نہیں ہیں۔ اگر ان کی اس بات کو مان لیا جائے تو اردو

ادب اپنے ایک اہم تاریخی کردار سے محروم ہو سکتا ہے اور اس طرح اردو ادب کی قدامت کو بھی ضعف پہنچ سکتا ہے۔ خسرو کی شخصیت برصغیر میں بے حد مقبول رہی ہے۔ ان کی شخصیت کے ساتھ Oral Tradition کا بھی تعلق ہے۔ اس حوالے سے خسرو Folk Lore جیسی حیثیت بھی رکھتے ہیں اس طرح ان کا کلام فوک لور کا مقام بھی رکھتا ہے۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ برصغیر کے عوامی حلقے میں خسرو کا کلام صدیوں سے موجود رہا ہے اور لوگ نسل در نسل اسے آگے منتقل کرتے چلے آئے ہیں۔ میری رائے یہ ہے کہ اس طویل انتقال کے باعث جو کئی نسلوں پر مشتمل ہے خسرو کا کلام ہر نئے دور میں منتقل ہوتے وقت اس دور کی زبان اور لسانی تبدیلیوں کے باعث مسلسل تبدیل ہوتا رہا ہے۔ اس لیے جو کلام ہمارے سامنے موجود ہے اس پر زبان کی قدامت کی چھاپ نہیں ملتی ہے اور ہم یہ سمجھنے لگتے ہیں کہ یہ تو پرانا کلام نہیں ہے۔ یہ اورل ہسٹری کا کام تھا کہ جس نے صدیوں تک خسرو کے کلام کو محفوظ رکھا اور اسے آنے والی نسلوں تک منتقل کیا۔ اگر ہم اورل ہسٹری کے اس کردار کی نفی کریں تو اردو ادب کی تاریخ اپنے ایک نہایت زندہ کردار سے محروم ہو جائے گی۔ اس طرح ہم اس بات کا مشاہدہ کرتے ہیں کہ جنرل ہسٹری یا لٹری ہسٹری کے بعض خلیا تاریک گوشے اورل ہسٹری کی مدد سے پر کیے جاسکتے ہیں اور ان کو روشنی میں لایا جاسکتا ہے اور اس ترکیب سے تاریخ کو ہم ارتقائی عمل سے گزرتے ہوئے دیکھ سکتے ہیں۔

اردو ادب کے کچھ ایسے کردار بھی ہیں کہ جن کی تشکیل میں اورل ہسٹری کا خاص کردار پایا جاتا ہے۔ اب آئیے ہم کچھ دیر کے لیے شمالی ہند کا سفر کرتے ہیں۔ جہاں ہائم ٹنل (Time Tunnel) میں ہماری ملاقات گوکنڈہ سلطنت کے ایک خوب صورت داستانی کردار سے ہوتی ہے۔ یہ ”بھاگ متی“ ہے۔ قطب شاہی دور کے سلطان محمد قلی قطب شاہ (۱۵۸۰ء-۱۶۱۱ء) کی دل نواز خوب رو محبوبہ۔ جس کے نام پر محمد قلی قطب نے ”بھاگ نگر“

شہر بسایا تھا اور بعد ازاں اس شہر کا نام تبدیل کر کے "حیدر آباد" رکھ دیا گیا تھا۔ اور لہسٹری یہ بتاتی ہے کہ بھاگ متی گوکنڈہ کے نزدیکی گاؤں چچلم کی ایک رقاہہ تھی۔ محمد قلی قطب اپنی جوانی کے آغاز میں اس پر عاشق ہوا اور چچلم کے چکر لگانے لگا۔ ایک بار برسات کا زمانہ تھا موسیٰ ندی میں طغیانی تھی۔ یہ شام کا وقت تھا۔ نوجوان شہزادہ محمد قلی قطب اپنی محبوبہ کے عشق میں سرشار تھا اور ہر قیمت پر وہ شام چچلم میں گزارنا چاہتا تھا۔ عشق کے جنون ہی میں اس نے اپنا گھوڑا، ریا میں ڈال دیا اور طوفان سے کھیلتا ہوا چچلم جا پہنچا۔ جہاں اس کی دل نواز محبوبہ اس کا شوق سے راستہ دیکھ رہی تھی۔ دوسرے روز جب شہزادے کے باپ سلطان ابراہیم قطب شاہ کو شہزادے کی رومانوی مہم کا علم ہوا تو اس نے حکم دیا کہ موسیٰ ندی پر ایک عمدہ پل تیار کر دیا جائے۔ سلطان سمجھتا تھا کہ نوجوان شہزادہ عشق کے ہاتھوں مجبور ہے اس لیے کسی طوفانی حادثہ کا شکار ہو سکتا ہے اس نے بیٹے کو عشق سے نہیں روکا بلکہ عشق کے سفر کو آسانی سے طے کرنے کے لیے پل کی تعمیر کا حکم دے دیا تھا۔ بھاگ متی اور محمد قلی قطب شاہ کے عشق کی یہ داستان نسل در نسل اور لہسٹری ہی کے ذریعے ادبی تاریخ کے اوراق تک پہنچی ہے۔ محمد قلی قطب جب ۱۵۸۰ء میں گوکنڈہ کا سلطان بنا تو اس نے اپنی محبوبہ کی قدر و منزلت میں بہت اضافہ کیا۔ سلطان نے ایک ہزار سوار اس کے سپرد کر رکھے تھے اور وہ ان سواروں کے ساتھ بڑی شان و شوکت سے دربار میں آیا کرتی تھی۔ ہم عصر مورخ فرشتہ نے یہ کہا ہے کہ سلطان نے "بھاگ نگر" کے نام سے جو شہر آباد کیا تھا بعد میں اس کا نام حیدر آباد رکھ دیا تھا۔ دکن کے ممتاز مورخ ہارون خان شروانی نے بھاگ متی کے تاریخی وجود کو تسلیم نہیں کیا ہے مگر سچ یہ ہے کہ شروانی کی ساری تحقیق بھاگ متی کی متھ (Myth) کو نہیں توڑ سکی۔ (۲)

دراصل اور لہسٹری کے وہ واقعات جن میں رومانس ہو وہ نہایت فرحت بخش اور مسرت انگیز ہوتے ہیں۔ اس لیے عوامی حافظہ کبھی بھی ان واقعات کے رومانس کو اپنے

آپ سے الگ کرنا پسند نہیں کرتا۔ گزشتہ سال ۶۔ فروری کو جب میں اور پروفیسر مستومورا حیدر آباد دکن میں تھے تو ہم نے حیدر آباد کے نزدیک قلعہ ٹولکنڈہ کی بھی سیر کی۔ پتھر کا بنا ہوا یہ قلعہ اب کھنڈرات کی شکل میں موجود ہے۔ بہت کم عمارتیں باقی ہیں۔ ان ہی باقی ماندوں عمارتوں کے قریب چلتے ہوئے ایک مقام پر ہمارا گائیڈ رک گیا تھا۔ اس نے ہاتھ کے اشارے سے پتھر سے بنی ہوئی بڑی بڑی کھڑکیوں کی طرف دیکھ کر بتایا تھا کہ ان کے درمیان جھولے لٹکا دیئے جاتے تھے جہاں شہزادیاں اور رقاصائیں جھولے جھولتی تھیں۔ اس وقت میں نے فوراً ہی اپنی چشم تصور میں یہ محسوس کر لیا تھا کہ اس مقام پر برسات کی آمد پہ زیریں حوض رنگوں سے بھر دیئے جاتے تھے اور درو دیوار پھولوں سے سجائے جاتے تھے اور اسی مقام پر بھاگ متی اور دوسری محبوبائیں پھول پھینکتی تھیں رنگ گراتی تھیں اور برسات کے گیت گاتی تھیں۔ ایسے موقعوں پر محمد قلی قطب شاہ نے اپنی محبوباؤں کے حسن کی بہت تعریف کی ہے میں یہاں کچھ حصے درج کر کے اس کے جمالیاتی ذوق کا رنگ پیش کروں گا:

”ان نننی نننی اور شوخ دوشیزاؤں نے اپنی چوسیاں پانی کی بوندوں

سے بھگولی ہیں اور جھولوں میں جھولی رہی ہیں۔“

”ان چھیلی پتلیوں جیسی دوشیزاؤں کے جو بن چولیوں کے بند سے

آزاد ہو کر نکل پڑے ہیں۔ جس سے شراب عشق ابل رہی ہے اور

وہ اپنی آنکھوں سے فریفتہ بن رہی ہیں۔“

ادب میں اور لہسٹری کی تلاش میں ہم اب برصغیر کے جنوب سے شمال کی

طرف مغلیہ دور کے تاریخی شہر لاہور میں آتے ہیں۔ جہاں حکومت پنجاب کے دفاتر کے

نزدیک پرانی وضع کا ایک مقبرہ نظر آتا ہے۔ اینٹ، چوٹے اور گارے سے بنی ہوئی اس

عمارت میں پنجاب آرکائیوز کے ریکارڈز موجود ہیں۔ عمارت میں داخل ہوں تو دائیں



باکیں پرانے فرمان، تصدیق اور دستاویزات نظر آتی ہیں اور عمارت کے بائیں حصے میں سنگ مرمر سے بنا ہوا ایک تحوید ملتا ہے جس پر ۱۹۹۷ء الہی کندہ ہیں۔ قبر کے کتبہ پر کسی قسم کی تاریخی عبادت درج نہیں ہے صرف یہ شعر لکھا ہے:

آہ گر من باز جنم روئے یار خویش را

بقیامت شکر گویم کرد مگار خویش را

اور آخر میں لکھا ہے ”بجنون سلیم اکبر“ سال وفات ۱۵۹۹ء ہے۔

یہ عمارت اور اس عمارت میں دفن شدہ عورت اردو ادب میں اورل ہسٹری کی سب سے مشہور رومانوی مثال ہے۔

عجیب بات ہے کہ مغلیہ دور کی کسی بھی تاریخ میں اس مقبرے میں دفن شدہ خاتون کا تذکرہ نہیں ملتا ہے۔ یہ خاتون اورل ہسٹری میں ”انارکلی“ کے نام سے یاد کی جاتی ہے۔ ”انارکلی“ کون تھی؟ اس کی کہانی کیا تھی؟ اس کا انجیم کیا ہوا؟ مغلیہ عہد اس قسم کی کوئی دستاویزی شہادت فراہم نہیں کرتا۔ انارکلی کے بارے میں اورل شہادتیں اس دور سے کاغذ پر نظر آنے لگتی ہیں جب سترہویں اور اٹھارہویں صدی میں یورپین سیاح اور تاجر لاہور آ کر اس کہانی کو سنتے ہیں متاثر ہوتے ہیں اور پھر اسے اپنے ذاتی ریکارڈ میں درج کر کے ایک شہادت مہیا کرتے ہیں۔ ان ہی شہادتوں کا جائزہ لے کر اور لاہور میں اورل ہسٹری کے بیانات سن کر انیسویں صدی کے آخر میں ”تاریخ لاہور“ کے مصنف سید محمد طیف نے انارکلی کے بارے میں یہ بیان درج کیا ہے کہ انارکلی وہ خطاب تھا جو اکبر کے حرم سرا کی پسندیدہ کنیز نادرہ بیگم یا شرف النساء کو دیا گیا تھا۔ ایک دن اکبر بادشاہ جب ایک ایسے کمرے میں بیٹھا ہوا تھا جہاں آئینوں کی قطاریں لگی ہوئیں تھیں اور نو جوان انارکلی اس کی خدمت پر مامور تھی۔ اس نے آئینوں میں اس کا عکس دیکھا تو اسے معلوم ہوا کہ وہ شہزادہ سلیم (جہانگیر) کی طرف دیکھ کر مسکرا رہی ہے۔ بادشاہ نے اس بات کو بھرمانہ عمل



قرار دے کر یہ حکم دیا کہ اسے زندہ دفن کر دیا جائے۔ شاہی احکام کی تعمیل کی گئی۔ انارکلی کو ایک بلند جگہ پر کھڑا کر کے اس کے چاروں طرف پختہ اینٹوں کی چٹائی کر دی گئی اور یوں انارکلی کو دیواروں میں زندہ دفن کر دیا گیا۔ (۳) انارکلی کی یہ نہایت الم ناک کہانی اورل ہسٹری کی شکل میں تین صدیوں سے زیادہ مدت تک عوامی حلقے میں محفوظ رہی اور ایک سچی داستان کے طور پر لوگ اسے سنتے رہے۔ اس الم ناک رومانوی داستان کو عروج بیسویں صدی کی تیسری دہائی میں ملہ جب لاہور کے فوجوان ڈرامہ نگار امتیاز علی تاج نے اسے ایک ادبی ڈرامے کی شکل میں منتقل کر دیا۔ یہ ڈرامہ اپنی نفیس ادبی زبان ڈرامائی عنصروں اور بالخصوص ایک الم ناک انجام کے باعث پورے برصغیر میں بے حد مقبول ہوا۔ امتیاز علی تاج نے اس المیہ کہانی کے ڈھانچے کی بنیاد پر رومانوی ڈرامہ پیدا کیا تھا۔ یوں اس میں اورل ہسٹری میں بیان شدہ اصل کہانی موجود ہے۔ انارکلی کی داستان میں اتنا تاثر تھا کہ سن پچاس کی دہائی میں ہندوستان کی سب سے بڑی تاریخی فلم ”مغل اعظم“ اسی داستان کے پس منظر میں بنائی گئی تھی۔ اس کے بعد پاکستان اور ہندوستان میں اس کہانی پر دو اور فلمیں بھی بنائی گئیں اور آج برصغیر پاک و ہند میں اورل ہسٹری کی سب سے اہم مثال ”انارکلی“ سمجھی جاتی ہے۔ برصغیر کے عوام میں بہت کم لوگ ایسے ہوں گے جو اس داستان سے واقف نہ ہوں گے۔

برصغیر کے لوگ رومانوی داستان اور خاص طور پر المیہ داستانوں کو زیادہ پسند کرتے ہیں اسی قسم کی ایک اور داستان مرزا غالب اور ان کی محبوبہ کے بارے میں ہے وہ بھی بھاگ متی اور انارکلی کی طرح رقصہ تھی۔ یہ داستان بھی اورل ہسٹری ہی کی دین ہے۔ غالب کے خطوط میں چند ایسے اشارے موجود ہیں جن سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ اپنے عالم شباب میں اس نے ایک رقصہ سے عشق کیا تھا جو بہت جلد مر گئی تھی اور اس کے مرجانے کا زخم بیس سال بعد تک بھی ہرا رہا تھا۔ اس کی موت پر غالب نے ایک مرثیہ

نہ غزل لکھی تھی جو ان کی شاہکار غزلوں میں شمار کی جاتی ہے۔ غالب کے عشق کا یہ واقعہ اورل ہسنری کے طور پر تقریباً ڈیڑھ سو برس تک محفوظ رہا۔ ۱۹۴۰ء کی دہائی میں اردو کے مشہور افسانہ نگار سعدت حسن منٹو نے اپنی کہانیوں میں اسے ایک داستانی شکل دے کر ابھارا۔ اس واقعہ کی بنیاد پر اس نے چند دوسرے کردار بھی تخلیق کیے اور اس طرح غالب کے رومانس کو از سر نو زندہ کر دیا۔ منٹو کے بنائے ہوئے تانے بانے کی بنیاد پر انیس سو پچاس کی دہائی میں مرزا غالب کے نام سے سیراب مودی نے ایک فلم بنائی جو بہت مقبول ہوئی۔ اورل ہسنری کی یہ داستان برصغیر میں اتنی مقبولیت رہی ہے کہ ۱۹۴۰ء میں ایک اور فلم لاہور میں بنائی گئی۔ مگر اس داستان کی شہرت اور مقبولیت میں اس وقت مزید اضافہ ہوا جب ہندوستان کے معروف ہدایت کار گلزار نے ایک طویل ٹیلی وژن سیریل غالب کی زندگی پر تیار کی۔ اس سیریل میں غالب اور رقا صد کا معاشرۂ بنیادی اہمیت کا حامل ہے۔

اپنی اس بحث کے دوسرے حصے میں اب میں ۱۸۵۷ء اور اردو ادب میں منے دان اورل ہسنری کے بارے میں کچھ عرض کروں گا۔ چوں کہ صرف ایک برس بعد ستاون کے انقلاب کو ڈیڑھ سو برس ہونے والے ہیں اس لیے اس موضوع پر گفتگو بر محل معوم ہوتی ہے اور یہ طویل مدت گزرنے کے بعد اب ہمیں اس مواد کا بھی جائزہ لینے کی ضرورت ہے جو کہ اس موضوع پر اورل ہسنری مہیا کرتی ہے۔ اس گفتگو کو جاری رکھتے ہوئے تاریخ کے سلسلے میں چند باتیں عرض کرنے کی اجازت چاہوں گا۔ میری مراد یہاں جنرل تاریخ کے عام کردار سے ہے۔

تاریخ کے بہت سے واقعات، حقائق، حالات و حادثات کسی دور کے مخصوص حالات کے باعث تاریکی کی نذر ہو جاتے ہیں۔ کسی دور کے حکمرانوں کے خوف، جبر، جانی و مالی نقصان اور اشتاعتی پابندیوں کی وجہ سے بے شمار مسائل تاریخ کے پردے میں چلے جاتے ہیں۔ چوں کہ حکمرانوں کی حکمت عملی کے سبب سے تاریخ کے صرف وہی پہلو نمایاں

کیے جاتے ہیں جو ان کی حکم رانی کا جواز فراہم کرتے ہیں اور ان کے عہد کی ظاہری صداقت کو سامنے لاتے ہیں۔ اس لیے عام تاریخ کے جس حصے کو ہم بہت اہم، مستند اور مصدقہ سمجھ کر پڑھتے ہیں۔ وہ درحقیقت ایک رخی تصویر پیش کر رہا ہوتا ہے اور اس کا مقصد حکم ران طبقے کے وجود کو تقویت دینا اور اسے سچا ثابت کرنا ہوتا ہے۔ کیا ہم اس حقیقت کا اعتراف نہیں کر سکتے کہ عام تاریخیں کسی نہ کسی تعصب اور مقصد کی نمائندگی کرتی ہیں۔ لہذا قاری کے طور پر ہمیں بہت محتاط ہو کر تاریخ کا مطالعہ کرنے کی ضرورت ہے۔ اس مطالعہ میں ہمیں اپنے عقل و فہم کو ہمیشہ روشن رکھنے اور مورخین کے استدلال اور ان کے پیش کردہ تاریخی مواد کو معروضی نقطہ نظر سے دیکھنا چاہیے۔ یہی وہ راستہ ہے جس کے ذریعے ہم کسی دور کا صحیح تاریخی شعور فراہم کرنے کی جستجو کر سکتے ہیں۔ اس مقام پر اب میں برصغیر کے نوآبادیاتی دور کی تاریخ کی مثال پیش کرنا چاہوں گا۔ برصغیر کے برطانوی دور کی تاریخ نویسی کا کام انگریز اور یورپین مورخ کرتے رہے ہیں۔ ۱۹۴۷ء تک کی تاریخ خالص برطانوی نوآبادیاتی ذہن سے لکھی گئی ہے۔ نوآباد کار تاریخ کے ایک ایک واقعہ کو اپنے مفادات اور تعصب کی آنکھ سے دیکھتے اور بیان کرتے ہیں۔ وہ تاریخ کے ساتھ انہیں اپنے گروہی مفادات کے ساتھ انصاف کرتے ہیں میں پورے یقین سے کہہ سکتا ہوں کہ ایسے مورخین ڈھونڈے سے بھی نہ ملیں گے کہ جنہوں نے تاریخ کو تاریخ سمجھ کر لکھا ہو۔ اصل میں یہ مورخین اپنے گروہی یا نسلی مفادات کو الگ کر کے معروضی تاریخ نویسی کے عمل کو برداشت نہیں کر سکتے تھے۔ انگریز مورخین نے سن ستاون کے واقعات میں جن مظالم کے تذکرے کیے ہیں وہ خود ساختہ اور مبلفہ انگیز بھی ہیں۔ یہ بات بالکل سچ ہے۔ برطانوی مورخین نے اپنی قوم پر ہونے والے مظالم پر بے انتہا ماتم اور چیخ و پکار کی ہے مگر سن ستاون کے انقلاب میں ہندوستانیوں پر جو کچھ بقی اس کا ذکر کرنے سے ہر ممکن حد تک گریز کیا ہے۔ ستم یہ بھی ہے کہ اس انقلاب کے دوران اور اس کے بعد برطانوی جبر و

تشدد سے گھبرائے ہوئے ہندوستانی بھی ایسی داستانوں کو بہت کم رقم کرتے تھے۔

سن ستون میں دلی کے آخری بادشاہ بہادر شاہ ظفر اور اس کے خاندان کے ساتھ کیا کچھ جیتی؟ یہ لوگ کن مصائب کا شکار ہوئے؟ مغل شہزادے اور شہزادیاں کن الم ناک حالات سے گزرے؟ ان کو کیسی کیسی مصیبتوں کا سامنا کرنا پڑا اور پھر سن ستون کے بعد ان کی زندگیاں کیسے گزریں؟ یہ وہ سب سے سوال ہیں جو سن ستون کے حوالے سے ہمارے سامنے آتے ہیں مگر تاریخ ان کا جواب دینے سے معذور ہے یا پھر بہت ہی اختصار کے ساتھ جواب دے سکتی ہنصے۔ ان سوالوں کا جواب تلاش کرنے کے لیے ہمیں اورل ہسٹری سے رجوع کرنا ہوگا۔ اردو ادب کی اورل ہسٹری میں اتفاق سے ایک ادیب نے بہت قابل قدر کام کیا ہے جو ۱۸۸۰ء میں دلی میں پیدا ہوا تھا۔ میری مراد صوفی منش ادیب خواجہ حسن نظامی سے ہے۔ خواجہ حسن نظامی وہ ادیب ہیں جنہوں نے سن ستون پر اورل ہسٹری کا سب سے بڑا ذخیرہ فراہم کیا ہے۔ سن ستون کے مختلف موضوعات پر انہوں نے بارہ سے زائد ایسی کتابیں تیار کیں جن کا مواد اورل ہسٹری کے مصادر پر مشتمل تھا۔ خواجہ حسن نظامی کی نوجوانی کے دور تک سن ستون کے مغل شہزادے، شہزادیاں یا ان کی اولادیں زندہ تھیں اور ان لوگوں کو اس انقلاب کے الم ناک حالات اچھی طرح سے یاد تھے۔ خواجہ صاحب نے ایسے لوگوں کے انٹرویو کر کے ان کو کہانیوں کی شکل میں تحریر کیا۔ یہ انتہائی درد ناک حوادث کی کہانیاں ہیں اور دلی کے شاہی خاندان کے مصائب کو سمجھنے کا سب سے اہم ذریعہ ہیں اور یہ کام اورل ہسٹری نے انجام دیا ہے۔

بہادر شاہ ظفر کی تاریخ بتاتی ہے کہ اس نے سقوط دلی سے قبل ۱۹ ستمبر کو قلعہ چھوڑ دیا تھا۔ ۱۸ اور ۱۹ ستمبر کی درمیانی رات میں قلعہ کے اندر قیامت برپا تھی۔ برطانوی توپوں کے گولے قلعہ کے اندر گرنے لگے تھے۔ ان حالات میں بہادر شاہ نے مجبور ہو کر اپنے شہزادوں اور شہزادیوں کو خدا حافظ کہنے کے لیے بلایا ان میں سے ایک شہزادی کلثوم زمانی



بیگم تھی۔ کلثوم زمانی بیگم کے حالات سن کر خوب حسرتیں لگتی تھیں۔ "بنت بہادر شاہ" کے عنوان سے اس کی کہانی تحریر کی تھی۔ کلثوم زمانی بیگم کے یہاں کہ وہ حالات ہمارے سامنے سطور دلی کے وقت قلعہ سے دروناب حالات کی تصویر کھینچ رہے ہیں۔ یہ کام جلال ہسٹری کانپس اور ل ہسٹری کا ہے۔ "ورل ہسٹری کی حالت دور یا آئندہ میں انسانی جذبات و احساسات کی زندہ تصویر پیش کر سکتی ہے:

"جس وقت میرے دادا جوں کی بات تھے، تو دلی درباری و تخت لٹنے کا وقت قریب آیا تو دلی سے اس وقت میں یہ افسوس، مات شرمی ہوا تھا۔ درباریوں پر دست بڑھتی تھی۔ بے اہل سنت و عبادت کے مکان کالے سیاہ نظر آتے تھے۔ تیس وقت سے کسی نے کچھ کھایا نہ تھا۔ نہ بے میر کی گود میں آئے۔ نہ بے میر کی گود میں آئے۔ بلکہ تھی۔ فکر اور پریشانی کے بارے میں میرے دادا ہر باتھ نہ کسی انا کر۔ ہم سب اسی یاس و ہوا کے عالم میں بیٹھے تھے کہ حضرت ظل سبحانی کا خاص خولہ سر ہم وہ بلا تیا۔

آدھی رات کے وقت سناٹے کا عالم لوگوں کی گرج سے دل سے جاتے تھے لیکن حکم ملتا ہی ہم حضری کے لیے روانہ ہو گئے۔ حضور جے نماز پر تشریف رکھتے تھے۔ تسبیح ہاتھ میں تھی جب میں سامنے پہنچی۔ صبح کر تین بحرے بجا آئی۔ حضور نے نہایت شفقت سے قریب بلایا اور فرماتے تھے۔ کلثوم! اب تم کو خدا کو سوچنا۔ قسمت میں ہے تو پھر دیکھ لیں گے۔ تم اپنے خاندان کو لے کر فوراً کہیں چلی جاؤ۔ میں بھی جاتا ہوں۔ جی تو نہیں چاہتا کہ اس آخری وقت میں تم بچوں کو آنکھ سے اوجھل ہونے دوں۔ پر کیا



کروں ساتھ رکھنے میں تمہاری بربادی کا اندیشہ ہے الگ رہو گی تو  
شہید خدا کوئی بہتری کا سامان پیدا کر دے۔

اتنا فرما کر حضور نے دست مبارک دعا کے لیے جو عرشہ کے سبب  
کانپ رہے تھے اٹھائے اور دیر تک آواز سے بارگاہ الہی میں عرض  
کرتے رہے۔“

”پچھلی رات کو ہمارا قافلہ قلعے سے نکلا۔ جس میں دو مرد اور تین  
عورتیں تھیں۔ مردوں میں ایک میرے خاندان میں رخصت شدہ والدین اور  
دوسرے مرزا عمر سلطان بادشاہ کے بہنوئی تھے۔ عورتوں میں دوسری  
نواب نور محل۔ تیسری حافظ سلطان بادشاہ کی بہن تھیں۔ جس وقت  
ہم لوگ رتھ میں سوار ہونے کے لیے سبق کا وقت تھا۔ تارے  
چھپ گئے تھے۔ مگر فجر کا تارا جھللا رہا تھا۔ ہم نے اپنے بھرے  
پرے گھر پر اور سلطان محلوں پر آخری نظر ڈالی۔ تو دل بھر آیا اور  
آنسو امنڈنے لگے۔ نواب نور محل کی آنکھوں میں آنسو بھرے  
ہوئے تھے اور پلکیں ان کے بوجھ سے کانپ رہی تھیں در صبح کے  
ستارے جھللا نا نور محل کی آنکھوں میں نظر آتا تھا۔“ (۴)

بہادر شاہ ظفر کی تاریخ سے معلوم ہوتا ہے کہ ۱۹ ستمبر کو قلعہ چھوڑنے کے بعد دی  
کے باہر ہمایوں کے مقبرہ میں روپوش ہو گیا تھا۔ مگر ہمایوں کے مقبرے کی پناہ گاہ بنانے  
سے قبل وہ کہاں کہاں گیا تھا اس کی طرف ڈاکٹر مہدی حسن کی کتاب Bahadur  
"Shah II and the War of 1857 in Delhi" میں اشارات مل جاتے ہیں۔ مگر  
اس وقت بہادر شاہ ظفر کے رنج و الم، مایوسی اور بے سروسامانی کی کیا حالت تھی۔ اس  
کا جواب صرف اورل ہسٹری ہی دے سکتی ہے۔ مقبرہ ہمایوں میں پناہ لینے سے قبل بہادر

شاہ انتہائی بے بسی کی حالت میں اپنے باطنی مرنے یعنی خواجہ نظام الدین اویا کے مرقد کا رخ کرتا ہے جو ہمایوں کے مقبرے کے نزدیک تھا۔ بہار شاہ درگاہ میں حاضر ہو کر روٹی طلب کرتا ہے۔ جہاں اسے خانقاہ کے سادہ طریقے نے مطابق روٹی دی جاتی ہے۔ خواجہ حسن نظامی کی مرتب کردہ کہانیوں میں یہ منظر موجود ہے جب دلی کا آخری بادشاہ اپنی زندگی کا سب سے سادہ کھانا کھاتا ہے۔ بہار شاہ دلی رندوں کے اس آخری آزاد دن کی کہانی خواجہ حسن نظامی نے اپنے نانا شاہ خدام حسن کی روایت کے مطابق بیان کی ہے۔ شاہ خدام حسن اس وقت درگاہ کے خدام میں سے تھے جنہ ان سے عقیدت رکھتے تھے

”میری والدہ ماجدہ بروایت اپنے پدر بزرگوار حضرات شاہ خدام حسن صاحب بیان فرماتی تھیں کہ جس دن بہار شاہ دہلی کے قلعے سے نکلے تو سیدھے درگاہ حضرت محبوب الہی صاحب میں حاضر ہوئے اس وقت بادشاہ پر عجیب مایوسی اور ہراس کا عالم تھا۔ چند مخصوص خواجہ سراؤں اور کباروں کے سوا کوئی آدمی نہ رہا تھا۔ فکر و اندیشے سے بادشاہ کا چہرہ اتر ا ہوا تھا اور گردن بارسفید ازہمی پر جما ہوا تھا۔ بادشاہ کی آمد سن کر نانا صاحب درگاہ شریف میں حاضر ہوئے۔ دیکھا کہ مزار مبارک کے سربانے در سے تیسے لگائے بیٹھے ہیں۔ مجھ کو دیکھتے ہی حسب معمول بشرے کو متبسم کر دیا۔ میں سامنے بیٹھ گیا اور خیریت دریافت کرنے لگا۔ جس کے جواب میں نہایت طمانیت سے بولے۔ میں نے تم سے پہلے ہی کہہ دیا تھا کہ یہ کمبخت باغی سپاہی کسی کی بات نہیں مانتے ان پر اعتماد کرنا غلطی ہے۔ خود بھی ڈوبیں گے مجھ کو بھی ڈوبیں گے آخروی ہوا کہ بھاگ نکلے۔ بھائی اگرچہ میں ایک گوشہ نشین فقیر ہوں مگر ہوں اس خون کی یادگار جس

میں آخر دم تک متبادل کرنے کی حرات ہوتی ہے۔ میرے باپ داداؤں پر اس سے زیادہ برے وقت پڑے ہیں اور انہوں نے ہمت نہیں ہاری مگر مجھے تو غیب سے انجاء دیا گیا ہے۔ اب میں اس شک و شبہ کی کوئی گنجائش نہیں کہ میں تخت جہد پر تیمور کی آخری نشانی ہوں۔ مغلی حکومت کا چراغ ہم تو رہا ہے اور کوئی گھڑی کا مہمان ہے۔ پھر جان بوجھ کر خود خود یوں خون ریزی کراؤں؟ اس واسطے قلعہ چھوڑ کر چلا آیا۔“

ان مکالمات کے بعد کچھ اسلامی تبرکات درگاہ میں بہ حفاظت رکھنے جانے کے لیے پیش کیے اور پھر اپنی بھوک اور پیاس کا ذکر کیا:

”نانا صاحب سے بادشاہ نے کہا کہ آج تین وقت سے کھانے کی مہلت نہیں ملی اگر گھر میں کچھ تیار ہو تو نانا صاحب نے کہا ہم لوگ بھی موت کے کنارے کھڑے ہیں۔ کھانے پکانے کا ہوش نہیں۔ گھر جاتا ہوں جو کچھ موجود ہے۔ حاضر کرتا ہوں۔ بلکہ آپ خود گھر تشریف لے چلیں جب تک میں زندہ رہوں اور میرے بچے سلامت ہیں آپ کو کوئی شخص ہاتھ نہیں لگا سکتا پہلے ہم مر جائیں گے اس کے بعد کوئی اور وقت آسکے گا۔ بادشاہ نے فرمایا آپ کا احسان ہے جو ایسا کہتے ہو مگر اس بوڑھے جسم کی حفاظت کے لیے اپنے پیروں کی اودا کو قتل گاہ میں بھیجنا مجھے کبھی گوارا نہ ہوگا۔ زیارت کر چکا۔ امانت سونپ دی اب دو لقمے محبوبی سنگر سے کھاؤں تو مقبرہ ہمایوں میں چلا جائوں گا۔ وہاں جو قسمت میں لکھا ہے پورا ہو جائے گا۔“

نانا صاحب گھر آئے دریافت کیا کہ کچھ کھانے کو موجود ہے۔ کہا گیا کہ بیسنی روٹی اور سرے کی چٹنی ہے۔ چنانچہ وہی ایک خوان میں آراستہ کر کے لے آئے اور بادشاہ نے وہ چنے کی روٹی کھا کر تین وقت کے بعد پانی پیا اور خدا کا شکر ادا بھیجا۔ اس کے بعد وہاں کے مقبرے میں جا کر گرفتار ہوئے۔“ (۵)

سن ستاون کے بعد مغل شہزادوں کا انجیا بہت برا ہوا۔ بے شمار شہزادوں کو شاہی خاندان کا فرد سمجھ کر پھانسی پر لٹکا دیا گیا اور جو باقی بچے وہ مرنامی اور انتہائی غربت و ناداری کی حالت میں زندگی بسر کرنے پر مجبور ہو گئے تھے۔

خواجہ حسن نظامی نے ۱۹۱۷ء میں دلی کے ایک اخبار کے دفتر میں ایک مغل شہزادے کو دیکھا تھا جو نہایت معمولی کام کرنے پر مجبور تھا۔ انہوں نے اس شہزادے کے گھر کو بھی جا کر دیکھا تھا اس کے گھر کا نقشہ کھینچتے ہوئے وہ لکھتے ہیں

”شہزادہ محمود آج ایک ایسے مکان میں رہتا ہے جہاں ان کے بڑوں کا ایک کین سے کین خدام بھی رہنا پسند نہ کرتا۔ نہ پکی دیوار ہے نہ پکی چھت ہے نہ پکا صحن ہے۔ کچی مٹی کی دیواریں ہیں جن پر کولے اور ٹھیکریوں کی پٹی کاری ہے اور جن پر بارش کی بوندیوں نے خاک کے دروں کو چیر چیر کر ٹکاریاں بنائی ہیں۔ شہزادے محمود کو آج وہ کھانا ملتا ہے جو اس کے بزرگوں کے خدمت گاروں نے بھی نہیں کھایا تھا۔ وہ سوکھی روٹیاں چٹنی سے کھا لیتا ہے۔ وہ ابالی دال سے پیٹ بھر لیتا ہے اور یہ بھی میسر نہ آئے تو اپنے معصوم بچوں کو تسلی دیتا ہوا فاقے میں پڑ کر سو جاتا ہے۔ شہزادے محمود کے پاس نہ کم خواب کے کپڑے ہیں نہ زربفت کے۔ وہ اور اس کے بچے

پیوند لگے کپڑے پہنتے ہیں اور سردی آجائے تو پھٹی ہوئی گدڑیوں

اور بوسیدہ کسبوں کو اوڑھ کر رات بسر کرتے ہیں۔“

خوبہ حسن نظامی نے ایسے شہزادوں کو بھی دیکھا تھا جو رمانے کی گردش کے باعث بھیک مانگنے پر مجبور ہو گئے تھے۔ ان کی کہانیوں میں ایک ایسے ہی شہزادے کی کہانی بھی شامل ہے جو دلی کی جامع مسجد کے قریب رہتا تھا۔ وہ آنکھوں سے معذور تھا۔ پیوند لگا ہوا پاجامہ پہنتا تھا۔ پاؤں میں ٹوٹی ہوئی جوتی تھی۔ الجھے ہوئے ہاتھ تھے۔ سر پہ ایک پھٹی ہوئی ٹوپی رکھی تھی۔ اس کے ایک ہاتھ میں بانس کی اونچی سی کڑی ہوئی تھی اور دوسرے ہاتھ میں مٹی کا پیالہ۔ اس کے چہرے سے معلوم ہوتا تھا کہ جیسے وہ کئی مہینے کی بیماری کے بعد آج ہی اٹھا ہے۔ وہ داہنے پاؤں کو گھسیٹ کر چلتا تھا شاید ایسے کبھی فوج ہو گیا ہوگا۔ یہ فقیر شہزادہ کسی دکان یا کسی شخص کے سامنے نہیں ٹھہرتا تھا۔ اگر کسی راہ گیر یا دکان دار کو رحم آجاتا تو وہ اس کے پیالے میں پیسہ ڈال دیتا تھا۔ فقیہ شہزادہ جواب میں یہ کہتا تھا کہ بھل ہو بابا خدا تم کو برا وقت نہ دکھائے۔ آنکھوں کی معذوری کی وجہ سے وہ دیکھ بھی نہیں سکتا تھا کہ اس کو خیرات دینے والا کون تھا اور خود یہ فقیہ شہزادہ کون تھا، حسن نظامی یہ بتاتے ہیں کہ وہ بہادر شاہ کا حقیقی نواسہ تھا اور اس کا نام مرزا قمر سلطان تھا۔

۱۸۵۷ء کے موضوع پر اگر ہم اورل ہسٹری کے حوالے سے مصادر دیکھنا چاہیں تو اس میں خوبہ حسن نظامی کی بارہ کتابیں موجود ہیں۔ جن میں غدر کے اخبار، بیگمات کے آنسو، انگریزوں کے قصے، محاصرہ دہلی کے خطوط، غدر کے فرمان، دلی کی جانکئی، بہادر شاہ کا روزنامہ، غدر کے صبح و شام قابل ذکر ہیں۔

سن ستون کی اورل ہسٹری پر خطوط کی شکل میں ایک قابل قدر ذخیرہ موجود ہے۔ اس ذخیرے میں مرزا غالب کے وہ درد بھرے خطوط ہیں جن میں دلی کی تباہی پر آنسو بہائے گئے ہیں۔ ان کے علاوہ دلی میں انگریزوں کے پھیلانے ہوئے فیوژنک میں



کام کرنے والے مقامی جاسوسوں کے خطوط کی خاصی مقدار موجود ہے۔ یہ جاسوس پابندی کے ساتھ دلی کی پہاڑی پر چھاؤنی میں بہادر شاہ کے دربار اور مقامی سپاہ اور افسروں کے بارے میں ضروری معلومات فراہم کرتے تھے۔ انگریزوں نے ۱۸ ستمبر کو جو آخری فیصلہ کن حملہ کشمیری دروازے کی فصیل پر کیا تھا اس حملے سے قبل انہوں نے مقامی سپاہ کے قوت و خاتمے اور ان کی فوجی قوت کے بارے میں اطلاعات ان ہی مقامی جاسوسوں کے ذریعے حاصل کی تھیں۔ ان جاسوسوں کے لکھے ہوئے خطوط ”نداروں کے خطوط“ کے مجموعے میں سلیم الدین قریشی مرتب کر کے شائع کر چکے ہیں۔

سن ستاون پر کچھ خود نوشتیں بھی موجود ہیں۔ ان میں ظہیر دہوی کی داستان غدر، غالب کی دسنبو، معین الدین حسن خاں کی خدنگ نثر، ذوالخام حسن خاں کی دلی کی مزا قابل ذکر ہیں۔

سن ستاون کے لوگ گیت پی سی جوشی نے مرتب کیے تھے جو ان کی مرتب کردہ کتاب انقلاب اٹھارہ سو ستاون میں شامل ہیں۔ اسی طرح سے عتیق احمد صدیقی کی مرتب کردہ کتاب اٹھارہ سو ستاون۔ اخبارات و دستاویزیں بھی بہت قابل قدر ہے۔ اس کتاب کا سارا مواد نیشنل آرکائیوز آف انڈیا کے ذخیرے سے حاصل کیا گیا تھا۔

مندرجہ بالا مباحث سے یہ بات بہ خوبی ظور پر واضح ہو جاتی ہے کہ تاریخ صرف جنرل ہسٹری ہی کا نام نہیں ہے۔ جنرل ہسٹری بلاشبہ بنیادی حیثیت کی حامل ہے اور تاریخی ماحذوں پر انحصار کے سبب اسے پورا پورا وقار حاصل ہے مگر جنرل ہسٹری کے بھی اپنے حدود ہیں، سرحدیں ہیں، یہ ہسٹری ان کے باہر قدم نہیں رکھ سکتی کیوں کہ تاریخ نویسی کے تقاضے اور ضابطہ اس کی اجازت دینے سے قاصر رہتے ہیں۔ لہذا جہاں پر جنرل ہسٹری اپنے ضابطوں کے باعث آگے قدم نہیں بڑھا سکتی وہاں اورل ہسٹری کا مواد یہ کردار ادا کرتا ہے۔ اورل ہسٹری اکثر اوقات تہذیب کی گم گشتہ ساعتوں کو روشن کرتی ہے اور



## داستانوں کا عروج و زوال

The article examines the rise and fall of the long narratives in prose - Dastan. This particular genre of literature flowers only in certain circumstances and historical eras. The discussion of the Dastan's provides the background and an analysis of the times that produced this literary form.



انسانی زندگی میں 'تفریحات' کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ 'تفریح' سے وقتی سکون ضرور حاصل ہوتا ہے۔ اس کا سلسلہ تاریخی اعتبار سے انتہائی دراز ہے۔ انسانی ارتقاء جب سوچنے، سمجھنے کے مرحلہ پر پہنچا تو 'تفریحات' کے لئے مختلف ذرائع اختیار کیے جانے لگے۔ ذہنی و جسمانی تکان سے نجات، تکلیف دہ حالات سے وقتی فرار کے لئے اس کو وسیلہ بنایا گیا۔ یہ تعیش کا سامان ہوا۔ وقت آگے بڑھا۔ انسان تہذیب کے دور میں داخل ہوا تو تفریح کو غیر شعوری طور پر وہ روپ ملنے لگا جسے بعد میں ادب کا ایک جز قرار دیا گیا، تفریحات میں سے ایک تفریح واقعات کو دلچسپ انداز میں بیان کرنا ہوتا ہے تاکہ انسان اُس سے لطف اندوز ہو سکے۔ واقعات بیان کرنے میں بال و پر کے اضافے سے کہانی اور قصے کی ابتدا ہوتی ہے اور یہ فن اپنی معراج پر پہنچ کر داستان گوئی کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔

تعریف - عربی میں قصہ - حکایت، فارسی میں داستان، فسانہ اور ہندی میں کتھا، کہانی

وغیرہ اپنے معنی کے لحاظ سے ہر ایک دوسرے کے متبادل الفاظ معلوم ہوتے ہیں اور بآسانی ایک دوسرے کی جگہ لے سکتے ہیں اور شاید اسی وجہ سے اردو کے فسانوی ادب میں اصطلاح کے طور پر مستعمل ہیں جیسے قصوں کے تحت قصہ حاتم طائی، قصہ چہار درویش، قصہ بہر مگور۔ حکایات میں حکایت الجلیلہ، حکایت سخن پنج۔ داستانوں میں داستان میر حمزہ، ہز داستان۔ فسانہ کے تین فسانہ عجائب، فسانہ چمن شاہ دشمن بیگم۔ کتھوں میں کتھ سرت سائر، برہت کتھ۔ اور کہانی کے صیغہ میں طوط کہانی رنی مینا اور کنور و دے بھان کی کہانی وغیرہ الفاظ رائج ہیں جبکہ وسیع تر مفہوم یہ سبھی فقرے یا ایک دوسرے سے قدرے مختلف اور ان سب کے اوصاف و خصائص جدا گانہ ہیں مثلاً:

قصہ۔۔۔ انسانی زندگی کے کسی پہلو یا کسی شخص کے عمل یا اس پر نثر جانے والے حادثات و واقعات کا بیان قصہ میں اس طرح سے پیش کیا جاتا ہے کہ وہ حقیقی معلوم ہو کیونکہ اس کا بنیادی مقصد اصلاح کرنا یا اطلاع فراہم کرنا ہوتا ہے۔ اسی سے قصوں پر کبھی کبھی تاریخت کا بھی شبہ ہو سکتا ہے۔

حکایت۔۔۔ کسی بات کو قصہ کہانی کے طور پر اس طرح بیان کرنا کہ اس میں انسانی زندگی کے واقعات سے ہی کوئی اخلاقی نتیجہ نکالا گیا ہو، حکایت کے صیغہ میں آتا ہے۔ اس کا مقصد اطلاع فراہم کرنا ہوتا ہے اس لیے عموماً حکایت کی بنیاد حقیقت پر مبنی ہوتی ہے۔ مختصر اس کی خوبی میں شامل ہے۔ دراصل حکایت کی تعلیم "جہان بانی اور زندگی میں کامرانی کے حصوں" کے لیے دی جاتی تھی جیسے کلیلہ دمتہ، حکایات ایسپ وغیرہ۔

داستان۔۔۔ ایسا افسانوی بیان جس کے سننے سے طبیعت محفوظ ہو یعنی واقعات کو دلچسپ انداز میں بیان کرنے کا نام داستان ہے۔ داستانوں میں دلچسپیوں کے بے شمار سامان ہوتے ہیں لیکن حقیقت سے ان کا واسطہ کم ہوتا ہے۔ بات میں طواست کا احساس اور واقعات میں رنگ آمیزی کا تصور ابھرتا ہے، ذہن اور اعصاب کو راحت پہنچانے کی غرض

تہ حقائق سے چشم پوشی اختیار کی جاتی ہے۔ اس کا مقصد روٹوں کو ہسٹا اور جاگتوں کو سدا  
ہے۔ اس کے واقعات خیال جبکہ تاویلات عقلی ہوتی ہیں۔

فسانہ۔ فسانے کو خیالی یا من رُحنت کہا جاتا ہے۔ یہ سچے موتے ہوئے مھوئے،  
جھوٹی حیثیت رکھتے ہوئے بھی سچے موتے ہیں۔ اس میں واقعات یا خیالات کی صورت  
میں کہیں نہ کہیں اصیت پوشیدہ ہوتی ہے۔ ان میں ذریعے انسان نے پہاڑی دروں اور  
گچھروں سے گذر کر تہذیب و تمدن کا سفر طے کیا ہے۔ در قدیم سے قدیم ترین مائتھولوجی  
سے واقف ہوا ہے۔

کتھا۔ سنسکرت زبان میں نسا، فخر یہ طور پر بیان ہونے والی روایت کو کتھا کے نام سے  
منسوب کیا گیا ہے۔ ابتداء ان کا انحصار نیم تاریخی واقعات پر رہا جن میں ضمنا روی کا  
حوالہ بھی دیا جاتا تھا۔ دکاشی اس کا خاص عنصر قرار پایا تاکہ اس کے بیان سے سامعین کی  
طبیعت محفوظ ہو۔ دیوتاؤں، رشی مینوں، آواگون اور کرم اہتم کے توسط سے شروع  
ہونے والی کتھائیں ان سنت مہنومات کو کرپند، مہنہ، عظمت کا ذریعہ بنیں لیکن دلچسپی کا  
عنصر کبھی بھی مدغم نہ پڑا۔

کہانی۔ 'کہنا' سے مشتق ہے۔ کہی ہوئی بات چاہے وہ فرضی ہو یا حقیقی، کہانی کہلاے  
گی۔ ابتداء اس کا مقصد قاری کے لیے تفریح مہیا کرنا تھا۔ یہ عموماً سینہ بہ سینہ منتقل ہوتی رہی  
ہیں۔ شروع شروع میں اس کی شکل بالکل ہلکی پھلکی، رسیدھی رسیدھی تھی البتہ واقعات میں  
حیرت اور دلچسپی ضرور تھی۔

داستان سے مطابقت رکھنے والے مذکورہ تمام انحاط جن کا ذکر اوپر گزرا ہے۔ کسی  
نہ کسی حد تک باہم و گمراہ ہیں۔ ان میں کہانی پہلے عالم موجود میں آئی پھر واقعات بیان  
کرنے میں بال و پر کے اضافے نے قصہ کا روپ لے لیا اور رفتہ رفتہ یہ فن اپنے عروج  
پر پہنچ کر داستان گوئی کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔



اردو ادب میں عام طور سے چھوٹی کہانیوں و حکایت، نغمہ، اور بڑی کہانیوں و قصہ، فسانہ، داستان کہنے گئے اور جیسے جیسے وقت بگڑتا گیا داستان کا نظریہ رائج ہوتا گیا۔ یہ اردو زبان کی خوش نصیبی کہ مختلف خصوصیات کے انگریز رنگوں کی ملی جلی و داستان کے نام سے تعبیر کیا گیا، اور اس صنف ادب نے جدیدی قلوب عام کی سندن وصل کر دی۔ اور پھر اصطلاحات کے ایک معنی طویل کلام یعنی بات بات میں پیدا کرنے کے متعین ہوئے بشرطیکہ اس میں دلچسپی اور اشتیاق ہو۔ گویا تفریح طبع کے یہ فوٹو یا من اشدت بات و بھی داستان کہا جانے لگا۔ بہرحال داستانوں میں یہ سرورین حال و شش اور چہا جانے اور گھر کر لینے والی کیفیت ضرورت تھی جس کی بنا پر وہ اپنے "اٹیش" سے "وال" پہ قابض ہو گئی اور شاید اسی سے کہا جاتا کہ داستانوں میں آنکھوں کا دور دورہ اور رمان و سوادہ کرنے کی صلاحیت موجود تھی۔ ڈاکٹر محمد ستغامی اپنے تحقیقی مقالہ "فنی زبان میں داستان نویسی کا آغاز و ارتقاء" میں داستان کی تعریف اس طرح کرتے ہیں۔

"وہ خوبصورت اور دغریب جوابات جو انسان نے آگ سے بہت پہلے اپنے جذبہ تجسس کو دیے ہیں اور ان سے اپنے "وال" میں حاصل کیا ہے ان میں سے ایک کا عنوان داستان ہے۔"

(ترجمہ رئیس احمد نعمانی)

موضوعات۔ ابتدائی داستانوں کے موضوعات محدود، رائج، نثر و نثر تھا بعد میں انسانی زندگی کی بڑھتی ہوئی خواہشوں و دلچسپیوں کے ساتھ ساتھ اس کے موضوعات بھی وسیع ہوتے گئے مثلاً مذہبی، نیم تاریخی، حیوانی، اخلاقی، تمثیلی، ساطیری، سیاسی، شجاعت اور شخصیت پرستی پر مشتمل داستانیں۔

نیم مذہبی داستانوں میں صبر تحمل، تسلیم و رضا اور انسانی دلجوئی کی تلقین کے ساتھ ساتھ دنیاوی معاملات پر معلمانہ انداز میں تبصرہ کیا جاتا ہے۔ انداز بیان ناصحانہ و عارفانہ

ہونے کے باوجود عشق کے سوز گداز کی دکھش ہوتی ہے۔ یونکہ یہ داستانیں عوام کو ہدایت، رہبری اور ہمت بخشتی ہیں۔ خوبی کی بات یہ ہے کہ ان میں مقامی بویوں کے اثرات بھی دیکھنے کو ملتے ہیں جیسے شگنلا، بیتال پچھلی، امیر حمزہ وغیرہ۔

نیم تاریخی داستانوں میں عام حوصلگی اور جوانمردی کے وصف بیان کیے جاتے ہیں۔ ان کی اساس میں کہیں نہ کہیں تاریخی واقعات کی آمیزش ہوتی ہے۔ جیسے قصہ ابو شجر، سنگھاسن بتیسی، بوستان خیال وغیرہ۔

حیوانی داستانیں عرف عام میں ناصحہ نہ کہانیاں کہلاتی ہیں۔ ان پند آموز کہانیوں میں درخت، پتھر، چرند و پرند انسانوں کی طرح چتے پھرتے بلکہ گفتگو کرتے نظر آتے ہیں۔ ہندوستان، مصر، یونان اور روم میں کثرت سے پائی جانے والی ان کہانیوں کو انگریزی میں فیل Fable یا پیرا بلس parables کہتے ہیں مذکورہ کہانیوں میں عینار و سنگار، لوگ، بجن و پری یا پھر دیوی دیوتا حیوانوں کے قالب میں داخل ہو کر اپنے مقصد کے حصول یا انسانی فلاح و بہبود کی جدوجہد کرتے ہیں۔ اس کی بہترین مثال طوطا کہانی ہے۔

اخلاقی داستانوں میں تہذیب نفس اور شائستگی اخلاق کے لئے زندگی اور سماج کے فلسفیانہ نکات بیان کئے جاتے ہیں۔ انسانی اقدار کو اجاگر کرتے ہوئے فرماں برداری کی اہمیت بتائی جاتی ہے۔ دنیاوی معاملات پر ناصحہ اور معاملہ نہ انداز میں تبصرہ کیا جاتا ہے۔ اطاعت و انقیاد کے مختلف پہلوؤں پر روشنی ڈالی جاتی ہے تاکہ جان و مال کی حفاظت کی جاسکے اور تنقید و تبصرہ کا دامن بھی ہاتھ سے چھوٹنے نہ پائے۔ ان داستانوں میں قصہ گو اپنی بات کی تصدیق کے لئے حقیقی یا مصنوعی حکایتوں کا سہارا لیتا ہے بلکہ ان کو گواہ کے طور پر پیش کرتا ہے جیسے حکایات حکیم ہید پائے (حکایات ایسپ)، کلیلہ و دمنہ وغیرہ۔

تمثیلی داستانیں تمثیل کو انگریزی میں Allegory کہتے ہیں۔ ایسی داستانوں میں عداوتوں، اشاروں اور استعاروں کے ذریعے کہانیاں بیان کی جاتی ہیں بقوں سہیں

بخاری "تمثیل مجرد خیالات کو مختم بنا کر پیش کرتی ہے چنانچہ تجربی اصولوں کو سمجھانے میں اس کو بہت استعمال کیا گیا ہے" (اردو داستان ص ۳۳) جبکہ حیوانی اور اخلاقی داستانیں روزمرہ کی زندگی کے لیے کوئی نہ کوئی اخلاقی سبق رکھتی ہیں لیکن تمثیل بڑی حد تک حقیقت بیانی سے کام لیتی ہے۔ اس کی واضح مثال ملا وجہی کی 'سب رس' ہے۔

اساطیری۔ داستانوں کو دیوملانی، صنمیت اور متھ (Myth) کے نام سے بھی جانا جاتا ہے۔ ان میں مافوق الفطرت مخلوقات کی حرکات و سکنات کا بیان ہوتا ہے۔ دیوی دیوتاؤں، جن اور پریوں کے توسط سے طغوتی طاقتوں کے قتلے بیان کیے جاتے ہیں۔ میلی نووسکی انسائیکلو پیڈیا برٹیکا کے چودھویں ایڈیشن میں لکھتا ہے کہ۔

"اساطیر کسی سماجی رسم یا عقیدے کا ازمہ قدیم کی کسی بہتر، زیادہ

اصلی اور زیادہ مافوق الفطرت حقیقت میں سراغ لگا کر اسے مستحکم بناتی

اور اس کی قدر و قیمت میں اضافہ کرتی ہیں۔" ص ۵۵

اساطیری کہانیاں قریب قریب دنیا کے ہر خطے اور زبان میں پائی جاتی ہیں۔ ان کا تعلق مذہبی رسوم و عقائد سے ہے۔ مادھونل۔ کام کنھلا، بیتاں بچپنی اور سنگھ سن بتیسی میں ہندو دیومالائی ماحول پوری طرح اُجاگر ہے۔

سیاحتی داستانوں میں سامع/قاری ایک اُفت تک کا طویل سفر طے کرتا ہے۔ دشت و جبل، صحرا و دریا سے ہمکنار ہوتا ہے۔ آکاش و پاتال کی سیر کرتا ہوا فتوحات کے نئے عم بند کرتا ہے۔ آرائش محفل، گلہ ستہ، عجائب رنگ، قصہ ممتاز وغیرہ اس کی بہترین مثالیں ہیں۔

شجاعانہ داستانیں عجیب و غریب کارناموں اور دلچسپ مہمات سے بھری پڑی ہیں ان میں جنگی داؤ پیچ کے ساتھ ساتھ اولوالعزمی کی کہانیاں کہی جاتی ہیں۔ داستان امیر حمزہ اس کی عمدہ مثال ہے جس میں نسل در نسل شجاعانہ کارناموں کا ذکر کیا گیا ہے۔

شخصیت پرستانہ داستانیں بیہوشپ تصور سے آبرو بھرتی ہیں مثلاً رستم و سہراب، مژدہ نصیر مدیں، حاتم طائی جیسی داستانوں کا سارا انحصار ہیرو کے کز و فرورس کے مردانہ خُسن و قار پر مبنی ہے۔

شرائط اور اجزائے ترکیبی۔ مذکورہ موضوعات کو ہم مذہبی، معاشرتی، عشقیہ اور مذہباتی داستانوں کے ذیل میں بھی تقسیم کر سکتے ہیں بہر حال داستانوں کا موضوع کچھ بھی ہو اُس میں حسن و عشق کی نیغیوں کے ساتھ دلچسپی کا عنصر لازمی ہے کیونکہ داستان کے اسی لازمی عنصر سے سہارے کبھی تانے بانے بنے جاتے ہیں۔ اس لیے کہا جاتا ہے کہ داستانیں نہ صرف عوام و خواص کی خواہشات کی تکمیل کا ذریعہ ہیں بلکہ یہ اُن کی ذہنی، جذباتی اور دینی ضرورتوں کو بھی پُر کرتی ہیں۔ اس کی وضاحت مہدی عظیم شرار "گزشتہ نگاہوں" میں کرتے ہوئے داستان کے چار فن بتاتے ہیں (۱) رزم (۲) بزم (۳) حسن و عشق (۴) عیاری ص (۱۹۹) جبکہ خواجہ بابا بھوی نے "حداقِ انشا" میں داستان نگاری کے لیے پانچ شرائط مقرر کی ہیں:-

۱۔ داستان طویل ہو لیکن تکرار نہ ہو۔

۲۔ بنیادی مقصد پیش نظر مولیٰ یعنی نفس مطلب پر توجہ ہو مع خراشی و ہزل سے بچا جائے۔

۳۔ زبان میں لطافت اور بیان میں فصاحت ہو۔

۴۔ عبارت سربلغ الفہم بلکہ قصہ کے مطابق ہو۔

۵۔ قصہ حقیقی اور اصلی معلوم ہو۔

اس طرح کہا جاسکتا ہے کہ داستان کی فنی خصوصیات میں دلچسپی (اور تجسس) تحرک، طوالت، لطافت زبان اور فصاحت بیان کا ذکر بار بار کیا گیا ہے۔ اور یہ اجزا جس محور کے گرد گھومتے ہیں اُسے ہم پلاٹ کا نام دے سکتے ہیں حالانکہ پلاٹ کی وہ واضح شکل داستانوں میں نہیں ملتی ہے جس کا اہتمام ناول اور افسانہ میں کیا گیا ہے۔ مبہم شکل ہی سہی

کچھ بھی داستانوں میں پلاٹ ہیں اور انہیں ہم تین حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں۔

۱۔ وہ داستانیں جن میں بنیادی پلاٹ براے نام ہوں، اذیت ضمنی کہانیوں کو حاصل ہو جیسے داستان الفیہ، جیتال چھپکی، سنکھاسن بتیسی۔

۲۔ وہ داستانیں جن میں ضمنی کہانیاں نئی ہوں مگر بنیادی پلاٹ سے گہرا ربط رکھتی ہوں جیسے بانو ویدرا، آرائش محفل، سند باد و نیل و نمر یہ بات قابل توجہ ہے کہ پلاٹ سے یہ گہرا ربط واقعات میں علت و معلول پر مشتمل نہیں ہوتا بلکہ داستانوں کی دنیا، اتفاقات کی دنیا ہے اور یہاں ایک واقعہ دوسرے واقعہ سے کوئی منطقی تعلق یا جواز نہیں ہوتا۔

۳۔ اکہرے اور منگتھے ہوئے پلاٹ کی داستانیں جیسے رانی بیٹی اور نور و سہاس کی کہانی، صنوبر، قصہ سرور افزا وغیرہ۔

اردو ادب میں پہلی اور دوسری قسم کی داستانیں مثبت سے ملتی ہیں۔ چونکہ پلاٹ کے اعتبار سے ان کا دائرہ محدود ہوتا ہے لیکن ضمنی قصوں کی بدولت یہ محدود ہوتی چلی جاتی ہیں۔ عام طور سے ان کا پلاٹ کچھ اس طرح سے سمات کہ بیہوشی، اہم مقصد کے حصول کی غرض سے قصد سفر کرتا ہے۔ راہ میں طرح طرح کی مشکلات اور سخت آزمائشیں ہوتی آزمائشوں سے وہ نبرد آزما ہوتا ہے۔ کچھ کھوتا ہے، پتہ پاتا ہے، آخر اپنی مراء کو پہنچ کر فتح یاب ہوتا ہے۔ داستانوں کا اختتام اس طرح کے لحاظ پر ہوتا ہے کہ جس طرح خدا نے ان کے دن پھیرے۔ ہمارے بھی پھیر دے۔ یا خدا نے جیسے ان کی مرادیں پوری نہیں سب کی مرادیں پوری کرے! یہ جملہ اس ناآسودگی کے احساس کو اجاگر کرتا ہے جس دور میں داستان گو وراس کا سامع اپنی موجودہ زندگی سے مطمئن نہیں تھا بلکہ بہتر زندگی کا متنی تھا۔ یہ بات قابل توجہ ہے کہ اردو داستانیں ایک ایسے معاشرے میں پروان چڑھی ہیں جو ایک طرح سے زوال پذیر تھا، روز بروز حرکت و عمل اور کردار کی پختگی کھوتا جا رہا تھا۔ البتہ



اسی زوال آمادہ معاشرے میں داستان گو ایک جانب تو اپنے عہد اور حالات سے بے اطمینانی اور ایک بہتر زندگی گزارنے کا طبعاً ہوتا ہے تو دوسری طرف توفیق خداوندی، مدد ایزدی اور مقدر کے سہارے عظمت رفتہ کی یاد دلاتا رہتا ہے ساتھ ہی ساتھ قوم کے نگاہبانوں کو جو بے عملی کے مرض میں مبتلا تھے، عمل اور جدوجہد کا طعنہ بھی دیتا رہتا ہے۔

فنی حدود میں رہتے ہوئے اردو داستانوں کے دو حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے (۱) بزمیہ (۲) رزمیہ (حسن و عشق تو داستانوں کا لازمی جز ہے اور عیاری ہر داستان میں نہیں ہے)۔ بزمیہ داستانوں میں دوستی، ہمدردی اور صلح و شہادت کا ذکر ہوتا ہے تو رزمیہ داستانوں میں رقابت، نفرت، جنگ، عیاری اور فریب کاری کا دخل ہوتا ہے۔ ہیرو و شپ رزمیہ داستانوں کا نمایاں وصف ہے۔ یا پھر اس تقسیم کو ہم مختصر داستانوں اور طویل داستانوں کے خانوں میں ڈال سکتے ہیں۔ مختصر داستانوں میں عموماً چھوٹے چھوٹے قصوں کو کسی ایک مرکزی قصہ سے منسلک کر دیا جاتا ہے۔ ایسے داستانوں کے پلاٹ پختہ ہوتے ہیں شاید اس وجہ سے کہ اس میں قصہ کو طول دینا مقصود نہیں ہوتا مثلاً فسانہ و غوث، رانی کیتکی اور کنور اودے بھان کی کہانی، باغ و بہار وغیرہ۔ اس کے برعکس طویل داستانوں میں واقعات کی غیر معمولی وسعت، پیچیدگی، رنگارنگی اور عیاروں کی شمولیت کی وجہ سے ضمنی کہانیوں، قصہ در قصہ کے فن سے کام لیا جاتا ہے۔ مہم کے بعد مہم اور حادثے کے بعد حادثے کا بیان ہوتا ہے۔ قصہ کا اختتام قریب اور مسائل بطور سلجھتے ہوئے نظر آتے ہیں کہ اچانک کسی نئی مصیبت کا نزول ہوتا ہے اور قاری / سامع ہنگامہ بگاہ رہ جاتا ہے۔ جیسے داستان امیر حمزہ، بوستان خیال، گلستان مقال، ظلم ہوش ربا وغیرہ ابتر ان کچھم شمیم داستانوں میں ضمنی کہانیاں اپنے آپ میں مکمل اور آزاد ہونے کے باوجود مذکورہ داستانوں کا جز ہوتی ہیں۔

اردو داستانوں میں تین قسم کی فضا پائی جاتی ہے۔ (۱) عرب ایرانی (۲) قدیم

مندوستانی (۳) ہندوستانی۔ اور اس کی بھیدی وجہ اردو داستانوں کے مآخذ ہیں جو صدیوں کے میل جول اور لین دین کی وجہ سے وجود میں آئے۔ تاریخ کے اوراق کو پلٹ کر دیکھیں تو ہماری داستانوں نے سنسکرت، عربی اور فارسی داستانوں کے روشن چراغوں سے اپنے چراغ جلائے ہیں۔ جیسے سنسکرت کی مشہور داستانوں میں رمان، مہا بھارت، چنچہ، بہت اپدیش، کتھہ سرت سائر، سنگھ سن بتیسی، بیتال پچھلی، شنتک، وغیرہ کا شمار ہوتا ہے۔ عربی قصوں میں قصص الانبیاء، الف لیلہ، حاتم طائی، دستور عشاق، قضا چہار درویش کا ذکر آتا ہے۔ کی طرح فارسی داستانوں میں شاہنامہ، ہزار داستان، گلستان، انوار اللی، داستان میرزا، بوستان خیال وغیرہ سے استفادہ کیا گیا ہے۔ اردو داستانوں میں ان تینوں تہذیبوں کے ملے جلے نقوش نظر آتے ہیں۔

داستان کا مقصد۔ داستانوں کا مقصد روز مرہ کی تکیوں، محرومیوں اور نا کامیوں کے مقابل حسین دنیا کی تخلیق رہا ہے۔ بقول ٹمس ارحمن فروقی "داستان کا مقصد ایسی دنیا خلق کرنا ہے جو عام دنیا سے مختلف ہو، اور ممکن حد تک دور بھی ہو، لیکن اس سے عام دنیا کے بارے میں، اور اس سے بڑھ کر یہ کہ خارجی کائنات کے بارے میں نتائج نکالے جا سکیں۔" (داستان امیر حمزہ۔ زبان بیانیہ، بیان کنندہ اور سامعین۔ ص ۸۰) خیال و خواب کی اس کائنات کی تخلیق کے لئے تخیل و تجسس اور واقعات کے نشیب و فراز سے کام لیا جاتا ہے اور سہارا زور واقعات کو خوب سے خوب تر بنانے پر صرف کیا جاتا ہے۔ معاشرتی، سماجی اور سیاسی نقطہ نظر سے دیکھا جائے تو کل کے انسان نے اپنے احساس تنہائی اور احساس محرومی کی کوفت اور اس سے پیدا ہونے والے ذہنی تناؤ کو ختم کرنے کی غرض سے داستان سرائی کا سہارا لیا تھا۔ نسخہ مجرب تھا، کارآمد ثابت ہوا۔ اور پھر دھیرے دھیرے ذہنی آسودگی، جسمانی تھکان سے نجات، تکلیف دہ حالات سے وقتی فرار کے لیے 'داستان' سب سے مؤثر وسیلہ بن گیا۔ عقل و خرد کی کارفرمایوں نے ایسے ایسے پیچیدہ مسائل پتکیوں میں حل کر دیے کہ

ذہن حیران و پریشان اور سامعین ششدر ہو گئے۔ خیالات کی بلند پروازی، مافوق الفطرت عناصر کی تحریر خیزی اور زبان و بیان کی رنگینی نے داستان کو بام عروج پر پہنچا دیا۔ چونکہ مذکورہ صنف کا بنیادی اثر سننے، پڑھنے والے پر براہ راست ہوتا تھا اس لیے داستانوں میں اخلاق آموزی، تہذیب نفس، عالمانہ دقیقہ جی سے بھی کام لیا جاتا، اور سب سے بڑی بات یہ کہ اس کے وسیعے سے حکمرانوں سے عقیدت اور ان کی فرماں برداری کا پرچار کیا جاتا، تاکہ عوام حاکم وقت کو اپنا محفظہ، نگہبان اور ان داستان سمجھ سکیں، اس لیے کہا جاسکتا ہے کہ 'داستان' جہاں عوام و خواص کی تفریح طبع کا سامان تھی وہیں عوام کو خواص کے تہیں اُچھے رکھنے کا مؤثر ذریعہ تھی۔

داستان کا فن۔ داستان بنیادی طور پر کہنے کا فن تھا۔ اچھے داستان گو کی یہ خوبی ہوتی تھی کہ وہ قصہ کے نازک سے نازک موڑ پر اپنی قوت اختراع کی بدولت سامعین میں دلچسپی اور تجسس برقرار رکھے۔ موقع محل کے اعتبار سے اس کو اس طرح مختصر کرے یا طول دے کہ سننے والے پر بار خاطر نہ ہو بلکہ اُنٹھتے وقت وہ ہشاش بشاش ہو مگر ذہن شش و پنج میں مبتلا ہو۔ ماضی بعید میں داستان گو کو نہ صرف شاہی سرپرستی حاصل تھی بلکہ مرا، اور رہسائ، بھی باقاعدہ داستان گو ملازم رکھتے تھے۔ اس فن کی مقبوضت کا یہ حال تھا کہ دیوان خانوں اور شاہی محلوں کے علاوہ عوامی سطح پر باذوق حضرات آفتاب کے غروب ہوتے ہی جلد سے جلد اپنے کام کاج سے فارغ ہو کر کسی سرائے، بازار، چوپال یا کسی مخصوص مقام پر حلقہ بنا کر داستان سننے جمع ہو جاتے اور رات گئے تک داستان سرائی کا سلسلہ جاری رہتا۔ لطف کی بات یہ ہے کہ داستان گو قصہ کو جہاں چھوڑتا، وہ نقطہ بلکہ عبارت سامعین کو یاد رہتی اور جب وہ دوسرے دن سامعین سے مسکراتا ہوا پچھلی کڑی کے بارے میں دریافت کرتا تو حرف بہ حرف قصے کی عبارت سنا دی جاتی۔ پھر لفظ تھرکنے لگتے اور گرمی آواز کے ساتھ سامعین کے دل و دماغ میں اترنے لگتے۔ داستان گو نہ صرف الفاظ کے زبرد ہم سے رزم و

بزم کی ہو بہو تصویر کھینچتا بلکہ اعضاء کی حرکات و سکنات اور چہرے کے اتار و چڑھاؤ سے مذکور کرداروں کے پارٹ ادا کرتا۔ وہ صرف کامیاب نقل ہی نہیں کرتا بلکہ اپنے اس عمل سے نہایت گہرا اور ایسا پاتا اثر قائم کرتا جو سامع کے دل کی دھڑکن، سانس کی رفتار اور خون کے دباؤ میں اضافہ کرتا۔ ڈاکٹر مومن محی الدین اس بابت لکھتے ہیں

”داستان گو کا انداز اس کی قوت بیان طہیت اور خطابت کے لحاظ سے ہوتا تھا۔ وہ اپنے قوت تخیل اور انداز کے امتزاج سے ایک نئی دلکشی پیدا کرتا۔ عاشق مہجور کے بیان میں وہ اسی اضطراب اور بے قراری کا اظہار کرتا گویا وہ خود ہی عاشق ہے۔ پریوں کے طاسمی کائنات کا ذکر کرتا تو اس کی جادو بیانی خود فراموشی طاری کر دیتی ہے۔ رزمیہ داستانوں میں وہ خود شمشیر بکف بن جاتا۔ شہستان محبت میں حریر و پرنیاں کی طرح لطافت بیان سے جادو جگاتا۔ ذہنی اور جذباتی کیفیتوں کی عکاسی چہرے کے اتار چڑھاؤ سے کرتا ہے۔ تصور کی مادہ کاری تخیل کی پرواز اور جادو بیانی سے ایسے مرتع اور تصویریں پیش کرتا اور نگارے دکھاتا جن سے زندگی میں نظریں محروم رہتیں۔“

(فارسی داستان نویسی کی مختصر تاریخ ص ۱۴)

داستانوں سے عوامی دلچسپی اور انہماک کا یہ حال تھا کہ جن قصبات میں داستان گو نہیں ہوتے تھے وہاں کوئی پڑھا لکھا شخص کسی قلمی نسخہ کو لے کر مجمع کے بیچ بیٹھ کر اس طرح پڑھنا شروع کرتا کہ محویت کا عالم طاری ہو جاتا۔ اور پھر یہ سحر زدہ ماحول سامع کو ایک ایسی جذباتی دنیا کی سیر کراتا جو روزمرہ کی کرخت دنیا سے بالکل مختلف ہوتی۔ نئے نئے طسمات اور عجیب و غریب واقعات سے پُر، یہ دنیا بڑی انوکھی، رنگارنگ اور دلغریب

ہوتی۔ ہر طرف عیش و عشرت اور مسرت و شادمانی کے قہقہے بلند ہوتے اور انسان ہر طرح کی فکر و پریشانی سے آزاد ہو جاتا۔ نہ سوک سے سکتے ہوئے دُک ہوتے نہ جدوجہد میں گرفتار انسان۔ نہ کوئی بیماری سے مرنا نہ زندگی سے تنگ آکر خواہشی کرتا، نہ اقتصادی بد حالی میں کوئی بہتا ہوتا اور نہ سماجی پریشانی میں غرض بڑی عجیب و غریب یہ دنیا ہوتی جو حقائق سے جد، ریت کے تودوں پر کھڑی رعنائیوں سے بھرپور، چاروں طرف، نجومیوں، جوتشیوں اور جن و پری سے آباد ہوتی۔ بادشاہ، وزیر، تاجر، امیر اور دیار سب دوستی و دشمنی، رشتہ و حسد کے بندھنوں میں جکڑے ہوئے نظر آتے ہیں۔ وہ یا تو نیکی کے پتے ہوتے ہیں یا بدی کے مجسمے۔ اُن کے یہاں ہر چیز اپنی جگہ پر ہوتی۔ نیکی و بدی، شرف و خباثت، بہادری و بزدلی، محبت و نفرت، ہر چیز کی معرانی، بند سے بند اور پست سے پست۔ یہاں ایسے واقعات ظہور پذیر ہوتے ہیں جن کا اس سے پہلے کوئی نام و نشان بھی نہ ہوتا اور سب سے بڑی بات یہ کہ فتح ہمیشہ نیکی کی ہوتی جسے انسانی ذہن فی انور قبول کر لیتا۔

داستان دراصل زندگی اور اس کی حقیقتوں سے فرار کا اور انام ہے خواہشات کی تکمیل جب حقیقی عنوان سے نہ ہو پاتی تو خیال کے سہارے ان کو پورا کرنے کی کوشش کی جاتی۔ اسی لیے عہد ماضی میں جب انسان اپنے خیالات سے حاصل کرتا تو عمود داستانوں کی دنیا میں پہنچ کر وہی سکون حاصل کرتا کیونکہ یہاں اس کی تشنہ سرزد میں پوری ہوتی۔ وہ ہواؤں کے دوش پر، پُر اسرار دایوں میں پرواز کرتا اور نرم و نازک لمس کو محسوس کرتا۔ اس پناہ گاہ میں اپنے اوپر ایک ایسی خود فراموشی کی کیفیت طاری کر لیتا کہ اپنے حالات سے قطعی بے گانہ ہو کر ایک ایسے جہاں میں پہنچ جاتا جہاں تک اس کی پرواز ممکن نہ رہی ہو۔

تنقیدی مطالعہ۔ داستانوی ادب کو تنقیدی تناظر میں دیکھا جائے تو ان میں نہ تو گہرے جذبات ہوتے تھے اور نہ ہی فن کے لیے کوئی اہتمام۔ اصل قصہ انتہائی دراز ہوتا جس کا



محور خواص ہوتے۔ ڈھیر سارے واقعات ہوتے۔ قصبے کے اندر سے قصبہ نکلتا جس کا اصل قصبے سے کوئی گہرا تعلق ہوتا اور نہ ہی کوئی خاص پس منظر۔ محض تفریح طبع کی خاطر یا پھر داستان کو طول دینے کے لئے ان کو شامل کیا جاتا تھا۔ ساری داستانیں تخیلی و تصوراتی ہوتیں جن کا ہماری روزمرہ کی زندگی سے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ اشیا کی رنگینی، عبارت آرائی اور تشبیہات و استعارات سے مریض داستانوں میں نہ تو وقت کا تعین ہوتا اور نہ مقدم کا خیال۔ انجام ہمیشہ طریقہ، کسی نصیحت آموز سبق کے ساتھ ہوتا جس میں بدی پر حق کو فتح حاصل ہوتی۔ لیکن ان سے عمل کے لیے کوئی راہ نہیں نکلتی۔ کیونکہ تقدیر پر قابو رہنے والی یہ داستانیں تو ہم پرستی اور طلسمی رموز سے بھری ہوتیں جو انسانی ذہن کو ناشعوری طور پر تدبیر سے بیگانہ بناتیں۔

داستانوں کے مرکزی کرداروں کا تعلق طبقہ، بارے سے ہوتا۔ ہیرو شپ کے اس دور میں ایسے اشخاص کا انتخاب کیا جاتا جو تمام صفات سے موزن ہوں اور پھر ان ہی کی مناسبت سے ضمنی کرداروں کو شامل کیا جاتا۔ مرکزی کرداروں کے علاوہ داستانوں میں دیو، دیونی، بھوت، بھوتی، پری، جن، ساحر، راجکھس، عتیار، ساہو، فرشتہ، نقاب پوش جیسے مافوق الفطرت، بے شمار ضروری اور غیر ضروری کردار ہوتے یا پھر ان کے پاس کوئی ایسا کراماتی یا جادوئی عطیہ ہوتا کہ وہ ناممکن کاموں کو سرانجام دے سکتے ہیں۔ ہیرو عام طور سے اعلیٰ طبقہ سے متعلق ہوتے ہیں جو دیکھنے میں ہماری اپنی دنیا کے انسانوں سے ملتے جلتے معصوم ہوتے ہیں لیکن اپنی غیر معمولی صلاحیت کی بنا پر مثالی اور مافوق البشر نظر آتے ہیں جن کے سامنے معمولی افراد کی زندگی کوئی حقیقت نہیں رکھتی۔ ان کے اعمال و افعال اور طور طریق نمایاں طور پر ممتاز ہوتے ہیں۔ چونکہ ان مرکزی کرداروں کو محیر العقول کارنامے انجام دینے ہوتے ہیں اور اپنے سے بڑھ کر قوی و خوفناک جنوں، بھوتوں، چڑیلوں اور پریوں سے مقابلہ کرنا ہوتا ہے اسی لیے بزرگ ہستیوں، تختیوں، اسم اعظم، جادوئی چراغ، انگلی، تلوار،

رہے، فوجی غرض شعبہوں اور تعویذوں سے کام لیا جاتا ہے جس سے وہ ہش ہوتے ہوئے بھی جینی طاقتوں کے سہارے فوق البشر بن جاتے ہیں اور تمام مشکلات حل کرتے ہوئے سب پر غالب رہتے ہیں۔ اس کے علاوہ داستانوں کے ہیرو ہمیشہ حق پر ہوتے ہیں ہاتھ خراش و کامرانی کا سہرا ان ہی کے سر رہتا ہے۔ خطرناک جنگل، خوفناک جزیرے، دریا اور پہاڑ ان کے لیے کوئی حقیقت نہیں رکھتے ہیں۔ تمام رکاوٹوں اور بندشوں کو توڑتے ہوئے استانی ہیرو کسی نہ کسی طرح اپنی منزل مقصود پر پہنچ ہی جاتے ہیں۔ کبھی کوئی ہیرو ایک خونخوار دیوسر راہ ہوتا ہے تو کبھی کوئی حسین و جمیل پری مداعرتی ہے۔ بڑے بڑے معرکوں میں رقت رہو کر گت اور خون کے دریاؤں کو عبور کرتے ہیں سخت مصیبتیں جھیلتے ہیں لیکن صبر و تحمل کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوڑتے ہیں ویسے انسان کی یہ فطری خواہش ہوتی ہے کہ تمام موانعت کے باوجود اصل مقصد پر آئے۔ نیکی کی فتح ہو اور اسے ہر شخص قبول کرے۔ انسان کی اس فطری خواہش کا اظہار داستانوں میں بھرا پڑا ہے۔ نیکی سے رغبت اور بدی سے بے شدت نفرت کے لیے ایسے فضا تیار کی جاتی ہے جس میں نیکی بہرحال بدی پر غالب رہے۔ اس فضا کی تاثیر کو برقرار رکھنے کے لیے داستان گوئیں نئے واقعات کے سہارے تحیر و تجسس کے ذرائع پیدا کرتا ہے۔ حیرت و استعجاب کا مقصد یہ ہوتا ہے کہ قاری سامع اس بات کو یاد کر لے کہ آخر کار نیکی کی فتح کے اسباب غیب سے پیدا ہوتے ہیں اور جو کچھ ہو رہا ہے وہ مشیت ایزدی کے مطابق ہے۔ چنانچہ اسے محض عالم اسباب کی سختیوں سے گھبرا کر ناامید نہیں ہونا چاہیے۔ بلکہ نیکی کی راہ پر اٹل رہنا چاہیے اور انتظار کرنا چاہیے کہ پردہ غیب سے بدی کے فنا ہونے اور نیکی کے قائم ہونے کی صورت ضرور پیدا ہوگی۔

داستانوں کی اہمیت۔ داستانوں میں نئی زندگی کا لطف آتا ہے کیونکہ اس کے اندر ہماری امنگیں، تمنائیں اور آرزوئیں پھلتی پھولتی نظر آتی ہیں۔ اس کا سارا ڈھانچہ مبالغہ

آرائی، توہم پرستی، فرضی اور من گھڑت باتوں پر مشتمل ہوتا ہے جس میں لطافت اور شیرینی بیان کی دل آویز چاشنی چٹخارے لینے پر مجبور کر دیتی ہے۔ گو داستانوں میں دلچسپی و دلہستگی کے سارے لوازم موجود ہوتے ہیں لیکن ان کا مقصد اتنی ہی نہیں ہوتا بلکہ ان میں نصیحت، مذہب و خلاق کی تبلیغ بھی ہتی ہے۔ انسانیت، فیضی، دوستی، محبت، ہمدردی، جرات، شجاعت و رینگی کی تلقین بھی ہوتی ہے۔ اس کے علاوہ ہمیں داستانوں کے ذریعے انسانی معاشرت کے عہد بہ عہد حالات سے واقفیت بھی ہوتی ہے۔ رہن سہن کے طور طریق، لباس و زیورات کی چمک دمک، شادی بیاہ کے رسوم، کھانے پینے کی قسام، فوج کی تسلی و حرکت، آلات اور ہتھیار کا استعمال، جسے جلوس کا منظر، توجہات و عقائد غرض مختلف غرض مختلف طرح کی معصومات بھی ہمیں داستانوں کے ذریعے حاصل ہوتی ہیں۔

داستانوں میں جہاں ایک طرف حسن عشق کی بزم آریوں، نکبت و نور کی شہابی، کیف و سرمستی کی دلفریبیاں ہوتی ہیں، وہاں دوسری طرف ہیبت و خوف، رعب و اب، زور و فر، شان و شوکت کی ہما بھی بھی ہوتی ہے اور سب سے بڑی بات یہ کہ اس میں دلچسپی کے اتنے سامان موجود ہوتے ہیں کہ اس کا پڑھنے یا سننے والا وقتی طور پر اپنی تکالیف اور دکھوں کو بھول کر طلسم کی بھول بھلیوں میں گم ہو جاتا ہے۔ جہاں صرف آئندہ ہی آئندہ ہوتا ہے۔ اس میں دلچسپی و سکون کی کیفیت کو برقرار رکھنے کی خاطر کہانی کو بہت تفصیل سے بیان کیا جاتا ہے جس میں کشش و لطف پیدا کرنے کے لیے بہت سے فنی واقعات جوڑ دیے جاتے ہیں تاکہ قاری سامع زیادہ سے زیادہ وقت تک حقیقی دنیا سے بیگانہ ہو کر خیالی دنیا کی سیہ کرتا رہے۔ موڈ کو برقرار رکھنے اور سسپنس کی ٹرید کے لئے تخیل و تجسس سے کام لیا جاتا ہے جس کے لیے داستان کو مخیر العقول مہمات، انوکھے کردار اور عجیب و غریب حیوانات و نباتات کا سہرا لیتا ہے۔ قصہ در قصہ چھوٹے چھوٹے واقعات سے پراسراریت و کشش کا یہ تانا بانا جاتا ہے کہ پڑھنے/سننے والا نہ صرف چونک پڑتا ہے بلکہ اس کے

دل کی دھڑکنیں بھی تیز ہو جاتی ہیں۔

معروف داستانیں :- سہوت کے تحت ہم اردو کے، مثنوی مہد کو تین دوار میں منقسم کر سکتے ہیں۔ ابتدائی دور ملا وجہی کی سب رس (۱۶۳۵ء) سے شروع ہو کر حیدر بخش حیدری کے قصہ مہر و ماہ (۱۷۹۹ء) پر ختم ہوتا ہے۔ اس مہد کی دوسری ہم داستانیں عیسوی خان کی قصہ مہر افروز و دبیر (۱۷۳۲ء-۱۷۵۹ء)، قصہ کام روپ و کام لقا (۱۷۶۶ء)، میر محمد حسین عطا خان تحسین کی نو طرز مرصع (۱۷۷۵ء-۱۷۸۱ء)، مہر چند کھتری کی قصہ سب گیتی افروز (۱۷۸۹ء-۱۷۹۱ء)، شاہ عام تانی کی تصنیف عجیب القیاس (۱۷۹۵ء)، شاد و الیت حسین حقیقت بریلوی کی جذب عشق (۱۷۹۷ء) اور انشا اللہ خاں کی سب گوہر (۱۷۹۹ء) ہیں۔

داستانوں کا دوسرا دور میرامن کی "باغ و بہار" و مرزا رجب بیگ علی سرور کی "فسانہ عجیب" کو قرار دیا جاسکتا ہے۔ اس اہم دور کو ہم دو حصوں میں منقسم کر سکتے ہیں۔ پہلا فورٹ ولیم کالج سے متعلق اور دوسرا کالج سے باہر تصنیف ہوتی داستانوں کا دور ہو سکتا ہے فورٹ ولیم کالج میں لکھی جانے والی مشہور داستانیں حسب ذیل ہیں۔

- |    |                           |                              |       |
|----|---------------------------|------------------------------|-------|
| ۱۔ | دستان امیر حمزہ۔          | خلیل احمد خان اشک            | ۱۸۰۱ء |
| ۲۔ | آرٹس محفل۔                | حیدر بخش حیدری               | ۱۸۰۱ء |
| ۳۔ | قصہ لیلہ مجنوں۔           | حیدر بخش حیدری               | ۱۸۰۱ء |
| ۴۔ | تو تا کہانی۔              | حیدر بخش حیدری               | ۱۸۰۱ء |
| ۵۔ | ہیٹال پچیسی۔              | مظہر علی خاں دل اور لتوال جی | ۱۸۰۱ء |
| ۶۔ | قصہ مادھوئل اور کام کنڈا۔ | مظہر علی خاں دل اور لتوال جی | ۱۸۰۱ء |
| ۷۔ | سنگھاسن بیتیسی۔           | کاظم علی خاں جوان اور لتو جی | ۱۸۰۱ء |
| ۸۔ | شکنتلا۔                   | کاظم علی خاں جوان اور لتو جی | ۱۸۰۱ء |

۹۔	باغ و بہار۔	میرامن	۱۸۰۲ء
۱۰۔	ہفت گلشن۔	مظہر علی خاں ولا	۱۸۰۲ء
۱۱۔	باغ اردو۔	میر شیر علی افسوس	۱۸۰۲ء
۱۲۔	قصہ فیروز شاہ۔	محمد بخش	۱۸۰۲ء
۱۳۔	نثر بے نظیر۔	میر بہادر علی حسینی	۱۸۰۲ء
۱۴۔	مذہب عشق۔	نہال چند لاہوری	۱۸۰۲ء
۱۵۔	قصہ خرد افروز۔	حفیظ الدین احمد	۱۸۰۲ء
۱۶۔	بحر عشق۔	سید منصور علی	۱۸۰۳ء
۱۷۔	حسن و عشق۔	غلام حیدر عزت	۱۸۰۳ء
۱۸۔	اخلاق ہندی۔	میر بہادر علی حسینی	۱۸۰۳ء
۱۹۔	گلزار دانش۔	حیدر بخش حیدری	۱۸۰۴ء
۲۰۔	ہفت پیکر۔	حیدر بخش حیدری	۱۸۰۹ء
۲۱۔	بہار عشق۔	سید انور علی	۱۸۱۰ء
۲۲۔	چار گلشن۔	بنی نارائن جہاں	۱۸۱۰ء

فورت ولیم کالج سے باہر لکھی گئی داستانوں کی طویل فہرست ہے جن میں درج ذیل داستانیں خاص طور سے قابل ذکر ہیں:-

۱۔	قصہ تل و دمن	شیخ الہی بخش	۱۸۰۲ء
۲۔	رانی کیتکی اور کنور اودے بھان کی کہانی۔	سید انشاء اللہ خاں انشا	۱۸۰۳ء
۳۔	قصہ گل و صنوبر و حسن ملوک	باسط خاں باسط	۱۸۰۳ء
۴۔	قصہ دل آرام و دل رُبا۔	طوطا رام	۱۸۰۳ء
۵۔	نگار خانہ چین۔	خلیل علی خاں اشک	۱۸۰۴ء



۱۸۰۳ء	نور خاں	قصہ بلند اختر۔	۶۔
۱۸۰۵ء	محمد بخش مہجور	انشائے گلشنِ نو بہار۔	۷۔
۱۸۱۰ء	شاہ ولایت حسین حقیقت بریلوی	ہشت گلزار۔	۸۔
۱۸۱۱ء	عظمت اللہ نیاز	قصہ رزمینِ گفتار۔	۹۔
۱۸۱۳ء	محمد بخش مہجور	انشائے نورتن	۱۰۔
۱۸۱۹ء	تاری جرنِ مترا	حکایات نصیحت آموز۔	۱۱۔
۱۸۲۳ء	مرزا رجب علی بیگ سرور	فسانہ عجائب۔	۱۲۔
۱۸۲۵ء	صالح محمد عثمانی	سیر عشرت۔	۱۳۔
۱۸۳۳ء	سید غلام علی آزاد	بنی نامہ۔	۱۴۔
۱۸۳۶ء	نامہ اعظمہ افضل	نگارستانِ عشق۔	۱۵۔
۱۸۳۶ء	فقیہ محمد یو یا	بستانِ حکمت۔	۱۶۔
۱۸۳۷ء	نیم چند مہدی	گلِ صنوبر۔	۱۷۔
۱۸۴۰ء	عالم علی بھاگل پوری	زبدۃ الخیال۔	۱۸۔
۱۸۴۵ء	فرخند علی رضوی	قصہ بہرام گور۔	۱۹۔
۱۸۴۶ء	عصی تھنوی	قصہ اُردو گل۔	۲۰۔
۱۸۴۸ء	مقبول احمد	قصہ ہیرا، نچھا۔	۲۱۔
۱۸۴۹ء	کندن لال	قصہ کامروپ و کام لہ	۲۲۔
۱۸۴۹ء	نواب امجد علی	افسانہ، رزمین۔	۲۳۔
۱۸۵۱ء	مرزا رجب علی بیگ سرور	شرارِ عشق۔	۲۴۔
۱۸۵۱ء	ولایت علی	گلشنِ دانش۔	۲۵۔
۱۸۵۲ء	مرزا رجب علی بیگ سرور	شونہ، محبت۔	۲۶۔

اردو جیسی داستانوں کا تیسرا اور آخری دور "بوستان خیال" "الف لیلہ"۔  
 داستان امیر حمزہ" اور طلسم ہوش ربا" جیسی کچھ شمیم اور کبھی بھی نہ ختم ہونے والی داستانوں کا  
 ہے۔ "بوستان خیال" کا قصہ میر محمد تقی خیال گجراتی نے، امجد محمد شاہ (۱۷۱۹ء۔ ۱۷۴۸ء)۔  
 میں "داستان امیر حمزہ کے جواب میں تصنیف کیا۔ ولی محمد حمزہ نازش کے مطابق "بوستان  
 خیال" کا تاریخی نام فرماش رشیدی ہے۔ نواب رشید خان موتمن الدولہ، نواب اسحاق خان  
 دہلوی کے چھوٹے بھائی ہیں۔ یہ کتاب فارسی میں تصنیف کی گئی ہے لیکن ابھی تک زیور طبع  
 سے راستہ نہیں ہو سکی اور اس کا مخطوطہ رضا ابراہیمی رامپور میں موجود ہے البتہ اس کتاب  
 کے تراجم طبع ہو چکے ہیں"۔ (پاکستانی ادب ۱۹۹۲ء حصہ ثانی۔ مرتبہ خالدہ حسین، ڈاکٹر سلیم  
 خٹہ) خوبی کی بات یہ ہے کہ فارسی میں لکھے جانے والے اس مشہور قصہ کے مصنف اور  
 مترجم بھی ہندوستانی ہیں۔ اس کے دہلوی ترجمے نو اور جلدوں میں اور ناصحی ترجمے بھی نو  
 جلدوں میں دستیاب ہیں۔ دہلوی ترجمے مرزا غالب کے بھتیجے خواجہ امان اور مقرب حسین غنی  
 کے ہیں جبکہ لکھنوی ترجمے مرزا محمد عسکری، مرزا حسن علی خان در پیارے مرزا کے  
 ہیں۔ ان کے علاوہ عالم علی، فرزند احمد، مہدی علی خان ذکی، شیخ علی بخش بیگ، اور مرزا کاظم  
 حسین نے بھی "بوستان خیال" کو اردو کے قلاب میں ڈھالا ہے۔ دوسری خوبی یہ ہے کہ  
 اس داستان کے ذریعہ دنیا کے بہت سے علوم و فنون کی جانکاری ہوتی ہے مثلاً ہیئت، علم  
 ہندسہ، علم نجوم، اقلیدس، تاریخ، طب، منطق وغیرہ۔

"داستان الف لیلہ"، حکایات الجلیلہ، ہزار داستان۔ اور الف لیلہ، شہزاد کے  
 نام سے متعدد بار چھپی۔ اس کی ڈھیر ساری کہانیوں میں الہ دین اور جادوئی چراغ، علی بابا  
 چالیس چور، سند باد جہازی، جادوئی انگلیشی اور جادوئی گھوڑے کی کہانی کو بے پناہ مقبولیت  
 حاصل ہوئی۔

"داستان امیر حمزہ" بھی متعدد بار مختلف ناموں سے شائع ہوئی۔ اس کی شہرت

اور مقبولیت کے بارے میں پروفیسر کلیم الدین احمد نے تحریر فرمایا ہے۔

”اردو داستان گوئی کی معراج ’داستان امیر حمزہ‘ ہے فرصت کہاں کہ

کوئی اس کبھی ختم نہ ہونے والے سلسلے کا مفصل جائزہ لے سکے“

(اردو زبان اور فن داستان گوئی ص ۳۳)

اردو میں داستان امیر حمزہ کا آغاز خلیل علی خان شک نے ۱۸۰۱ء میں کیا۔ ان

کی کتاب چار جلدوں میں ہے۔ ۱۸۰۳ء میں ان چار حصوں کو ایک ہی میں مجبد کر کے شائع

کیا گیا۔ اسی طرح نواب مرزا ان علی خان غائب لکھنوی نے بھی اسے چار حصوں میں یکجا

کر کے ۱۸۵۵ء میں کلکتہ سے شائع کرایا۔ جون ۱۸۷۱ء میں سید عبداللہ بلگرامی نے اسے

لکھنؤ سے شائع کرایا۔ پھر اس سلسلہ کا باقاعدہ آغاز شیخ تصدق حسین کے ہاتھوں نو لکھنؤ

پریس سے ہوا۔

”طلسم ہوش رُبا“ داستان امیر حمزہ کی اگلی نثری ہے۔ اس میں ہند آریائی اور

ہند اسلامی غور و فکر کے ساتھ لکھنوی معاشرے کی مکمل تصویر دیکھنے کو ہتی ہے۔ اس کی بتدی

چار جلدیں محمد حسین جاہ نے (۱۸۸۳ء۔ ۱۸۹۰ء) لکھیں۔ بقیہ حمد حسین قمر، اسمعیل اثر،

اور تصدق حسین نے پوری کیں۔ اس داستان میں طسمات اور سحر سے جو طرح طرح کے

بجوبے پھوٹتے اور شگوئے نکلتے ہیں، اس کی مثال دنیا کی دوسری زبانوں کے افسانوی

ادب میں ملتی مشکل ہے۔ ان لمبی چوڑی اور رنگا رنگ داستانوں کی اپنی ایک الگ دنیا ہے

جس کا سارا نظام اس نظام کائنات سے جدا ہے۔ داستانوی دنیا میں انسان کی تمام

آرزوئیں حقیقت کا روپ اختیار کرتی ہیں۔ وہ فضاؤں میں پرواز کرتا ہے۔ تسخیر کائنات

کے لئے نکلتا ہے اور غیر معمولی مزاحمتوں کو مانوق الفطرت طاقتوں سے نیست و نابود کرتا

ہے۔ عموماً ان داستانوں میں ایمان و کفر کا مقابلہ ہوتا ہے۔ حق و باطل کی اس معرکہ آرائی

میں ہمیشہ فتح و کامرانی حق کی ہوتی ہے۔

اہم داستانوں کا مطالعہ: ”سب رس“ اردو کی پہلی دریافت شدہ مکمل نثری داستان ہے اور تمثیل نگاری کے اعتبار سے بھی یہ پہلی شاہ کار تصنیف ہے۔ اردو انشائیہ کے اولین نمونے بھی ہمیں اسی داستان میں ملتے ہیں جن میں عشق حقیقی اور عشق مجازی پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ یہ کتاب ۱۶۳۵ء میں جنوبی ہند میں لکھی گئی۔ یہ وہ زمانہ تھا جب دکن میں اردو کا بول بالا تھا البتہ شمالی ہند میں مغل حکمران شاہ جہاں کا اردو فارسی زبان کو نگلے لگائے ہوئے تھا۔

”سب رس“ ملا وجہی کا طبعزاد قصہ نہیں ہے بلکہ یہ فارسی کے مشہور شاعر محمد تقی فتاحی نیشاپوری کے نثری قصہ حسن و دل سے ماخوذ ہے۔ اس کا ماخذ نیشاپوری کی دو مثنویوں دستور عشق اور شبستان خیال کو بھی بتایا گیا ہے۔

”سب رس“ کا قصہ مشرق اور مغرب کے دو نہایت طاقتور شہنشاہوں کی اولاد پر مبنی ہے۔ آغاز ہیرو کے والد سے ہوتا ہے جو مغرب کا حکمران ہے۔ اس کے دارالحکومت کا نام سیستان ہے۔ وہ اپنے چہیتے بیٹے یعنی ہیرو کو ملک کے ایک حصہ کی تمام تر ذمہ داریاں سونپ دیتا ہے۔ لہو و لعب میں مشغول رہنے والے شہزادے کے دربار میں اب روز محفیس جتنے لگتی ہیں۔ ایسی ہی ایک محفل میں وہ آب حیات کی خوبیوں کا ذکر سنتا ہے کہ اسے پی کر انسان امر ہو سکتا ہے، دوسرا خضر بن سکتا ہے لہذا وہ اس کے حصول کے لئے بے قرار ہو جاتا ہے۔ شہزادے کے اشتیاق کو دیکھ کر اس کا ایک معتبر اور عزیز جاسوس آب حیات کی تلاش میں نکل کھڑا ہوتا ہے، یہ جانتے ہوئے کہ وہاں پہنچنا لوہے کے چنے چبانے کے برابر ہے۔ بہر حال ہمت مردانہ در خداد۔ بڑی تگ و دو کے بعد اسے معلوم ہوتا ہے کہ مشرق کے حکمران کی بیٹی اس کی منزل ہے۔ وہ جو ہر شناس کے بھیس میں شہزادی تک پہنچتا ہے۔ انمول ہیرو پر شہزادے کے عکس کے بارے میں بتاتا ہے تو شہزادی عکس پر عاشق ہو جاتی ہے اور ملنے کے جتن کرتی ہے۔ اس طرح شہزادہ شہزادی کی

تصویر پر فدا ہو جاتا ہے۔ دونوں میں ملاقاتیں ہوتی ہیں۔ رقابتیں بڑھتی ہیں۔ طرح طرح کی شواہد پیش آتی ہیں۔ رزم و بزم کے میدان جتے ہیں۔ ساحری اپنا کام دکھاتی ہے۔ آخر سوجھ بوجھ سے کام چا جاتا ہے۔ دونوں کی تباہی ہو جاتی ہے اور خضر کے سمجھانے پر شہزادہ آپ حیاتِ پینے کا ارادہ ترک کر دیتا ہے۔

سلطان عبداللہ قطب شاہ کی فرمائش پر لکھے جانے والے اس قصہ کی خوبی یہ ہے کہ اس میں مختلف انسانی افعال و جذبات کو جانوروں کی شکل میں پیش کیا گیا ہے۔ شہزادہ کو دل اور شہزادی کو حسن کہا گیا ہے۔ اسی طرح والی مغرب کو 'عقل' اور مشرق کے حکمران کو 'عشق' کے روایتی لقب سے یاد کیا گیا ہے۔ جاسوس 'خضر' کے نام سے موسوم کیا ہے۔ دوسرے کرداروں، عافیت، ناموس، زبد، ہدایت، رقیب، خیال، تبسم، توبہ وغیرہ کو بھی انسانی کرداروں کی صورت میں پیش کیا گیا ہے۔ جس کی وجہ سے ہر کردار اسمِ باسنکی معلوم ہوتا ہے۔ غیر مجسم کرداروں کو مجسم شکل میں پیش کرنے کی بنا پر ہی یہ قصہ تمثیل نگاری کے پیرائے میں آتا ہے اور مافوق الطبیعت عناصر اور مجسم اعتدال باتوں کی وجہ سے داستان کے زمرے میں شمار ہوتا ہے۔

"سب رس" اپنے منفرد اسلوب کی وجہ سے ادب کا بہترین نمونہ سمجھا جاتا ہے۔ اس میں عقل و دل اور حسن و عشق کی کشمکش کو جتنی نے تشبیہات و استعارات کے سہارے اس خوبی سے بیان کیا ہے کہ قصہ میں فارسی اور ہندی الفاظ کی بہتات کے باوجود شائستگی اور روانی پیدا ہو گئی ہے۔ انھوں نے تصوف کے رموز و نکات کو بھی داستانِ رنگ میں کچھ اس طرح رنگ دیا ہے کہ متصوفانہ لہجہ کے باوجود شوخی کا طعنے محسوس ہوتا ہے۔ اس کی بہترین مثال قصہ کا وہ حصہ ہے جہاں کسی کے آگے ہاتھ پھیلانے کو عیب قرار دیا گیا ہے اور مختلف اہل کے ذریعے سوال کرنے کی مذمت کی گئی ہے۔

"سب رس" کے بعد اردو کی دوسری مشہور داستان "قصہ مہر افروز و دیر" ہے جو



فن داستان کو آگے بڑھانے میں مددگار ثابت ہوئی ہے۔ اس کا قلمی نسخہ ایک عرصہ سے گویا رکی مشہور خانقاہ حضرت جی (سید علی شاہ) کی ملکیت میں ہوا تھا آخر کار ۱۹۲۹ء کو سچاۓ نشین محمد غنی نے اسے سید حیدر حسن کو یہ سہہ کر دیا کہ آپ کے خاندان کی یا گار ہے اور سچا حیدر حسن مرحوم سے پروفیسر حسین خاں نے حاصل کر کے ۱۹۶۶ء میں اسے بڑے تزک و احتشام کے ساتھ عثمانیہ یونیورسٹی حیدرآباد سے شائع کیا۔ اس داستان کے مصنف کا اصل نام کیا ہے؟ وہ کہاں کا رہنے والا ہے؟ اس پر پروفیسر خلیل الرحمان عظمیٰ، پروفیسر محمد نصیر اللہ، پروفیسر جمیل جالبی اور پروفیسر نثار احمد فاروقی میں اختلاف ہے۔ پروفیسر مسعود حسین کے مطابق یہ داستان ۱۷۳۲ء سے ۱۷۶۰ء کے درمیان لکھی گئی اور اس کا مصنف عیسوی خاں بہادر ہے جو بچپن حافظ عبدالرحمان خاں احسان مغل شہزادوں کو درس قرآن دیا کرتے تھے۔ مرتب نے جو زمانہ تصنیف تحریر کیا ہے اس اعتبار سے یہ عہد مغل بادشاہ محمد شاہ اور شاہ عالم ثانی کا ہے۔ اس بات کی تصدیق داخلی شہادتوں سے بھی ہوتی ہے کہ مصنف داستان جس ماحول کو پیش کر رہا ہے وہ مغل حکومت کے زوال کا ہے۔

”سب رس“ جنوبی ہند کی اور ”قصہ مہر افروز و دبیر“ شمالی ہند کی پہلی داستان ہے۔ ”قصہ مہر افروز و دبیر“ کو ”سب رس“ پر اس لیے فوقیت حاصل ہے کہ یہ عیسوی خاں کی طبعاً اور مختصر داستان ہے۔ طبعاً اس معنی میں کہ یہ کتاب کی تخصیص یا ترجمہ نہیں بلکہ رائج الوقت قصوں کے بنیادی اجزا سے اس قصہ کو ترتیب دیا گیا ہے اور مختصر اس طرح کہ ۱۸+۲۲۸ کے سائز پر چھپی ۲۰۵ صفحات کی کتاب کا اصل متن محض نوے صفحات پر مانا جاسکتا ہے کیونکہ ۳۷ صفحے مقدمہ کے بائیس صفحے معنی کے اور باون صفحے نصیحت نامہ کے ہیں حالانکہ نصیحت نامہ داستان کے جز کی حیثیت رکھتا ہے۔ اختتام پر اسے قصہ سے مربوط کر کے ضمیمہ کے طور پر دو حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ پہلے حصہ میں وہ نصیحتیں ہیں جو عادل بادشاہ نے شہزادے کو تخت پر بٹھانے کے بعد کی ہیں اور دوسرا حصہ ان بدعاتوں پر

مشتعل ہے جو وزیر جس دانش اپنے بیٹے نیک اندیش کو عہدہ وزارت پر فائز ہونے کے بعد دیتا ہے اور مقین و تنبیہ کرتا ہے۔ نصیحت نامہ سے ہٹ کر اگر ہم داستان کی طرف لوٹیں تو اس میں ایک بڑی خوبی یہ بھی پائیں گے کہ مہر افروز و دہر کے قصہ کے درمیان چھ بے حد مختصر ضمنی قصے بھی در آئے ہیں۔ پہلا قصہ روم کے بادشاہ منور شاہ، اس کے بیٹے نور عام و رازبا کا، دوسرا شاہ عام و اساس بانو کا، تیسرا جنس بدلنے والے بادشاہ کا، چوتھا پری عشق بانو اور مقبول شاہ کا، پانچواں چکور اور چھٹا قصہ گھسیار کا ہے۔

قصہ مہر افروز و دلبر کا خلاصہ اس طرح ہے کہ عشق آباد کا عادل بادشاہ اودا دزینہ کے غم میں تاج و تخت چھوڑ کر فقیری اختیار کرتا ہے۔ اس کے اس رویے کو دیکھ کر جس ہزار رعایہ بھی جنگل کی راہ لیتی ہے۔ یہ سب جس مقام پر سکونت اختیار کرتے ہیں اس کا نام فیضستان پڑ جاتا ہے کیونکہ اسی مقام پر بادشاہ کو آرزو بخش نامی درویش ولی عہد کی بشارت دیتا ہے۔ فقیر کی دعا اور اللہ کے کرم سے ملک، پری چہرہ کے بطن سے مینا پیدا ہوتا ہے جس کا نام حسب وعدہ مہر افروز رکھا جاتا ہے۔ سولہ سال کی عمر میں مہر افروز وزیر زادہ نیک اندیش کے ساتھ شکار کی تلاش میں ایک دلچسپ جانور کے پیچھے گھوڑا ڈال دیتا ہے۔ چٹک جانور غائب ہو جاتا ہے اور شہزادہ راہ بھٹک جانے کی وجہ سے ایک پُر رونق پہاڑ کے دامن میں آٹکتا ہے۔ 'کوہ قاف' میں پری خورشید بانو کے توسط سے شہزادی دلبر سے ملاقات ہوتی ہے۔ دونوں میں عہد و پیاں ہوتا ہے۔ بے شمار مشکلات کا سامن کرنا پڑتا ہے۔ آرزو بخش فقیر کی مدد سے مہر افروز کی شادی دلبر سے اور وزیر زادہ کی شادی دیونی کی بیٹی گل رخ کے ساتھ ہو جاتی ہے۔

گواہار، آگرہ، متھرا اور دہلی کے ملے جلے بلکہ عوامی لہجے میں لکھی جانے والی اردو کی اس داستان کو شمالی ہند کا ایک نادر ادبی کارنامہ تسلیم کیا گیا ہے۔ اشعار سے گریز اور فلسفہ کا کم سے کم استعمال بھی مذکورہ داستان کی اہم خوبی ہے۔ زبان و بیان کے

اعتبار سے یہ نقشِ اول ہے کیونکہ بعد میں یہی اسلوب بیان تراش خراش کے بعد داستانوں کا اصل لب و لہجہ بنا ہے۔

داستانوں کے اس ابتدائی دور میں میر محمد علی حسین خاں تحسین کی ”نوطرز مرصع“ (۱۷۷۵ء-۱۷۸۱ء)، مہر چند کھتری مہر کی ”نوائین ہند“ حرف ”ملک گیتی افروز“ (۱۷۸۹ء-۹۰) شاہ عالم شاہی کی ”عجب القصص“ (۱۷۹۲ء) شاہ ولایت حسین حقیقت بریلوی کی ”جذب عشق“ (۱۷۹۷ء-۹۸) اور حیدر بخش حیدری کی ”قصہ مہر و ماہ“ (۱۷۹۹ء) بھی قابل ذکر داستانیں ہیں لیکن وجہی اور عیسوی خاں کے بعد اردو داستان کو تقویت اور فروغ دینے میں تحسین اور مہر کے قصوں کا نمایاں رول ہے۔

تحسین فارسی کے انشاء پرداز تھے۔ وہ ۱۷۶۸ء میں جنرل اسمتھ کے ساتھ میرانش کی حیثیت سے پانی کے راستے کلکتہ جا رہے تھے۔ اریہ گنگا کے اس طویل سفر میں کسی نے چار درویش کی داستان چھیڑ دی جو دونوں کو پسند آئی۔ جنرل کے کہنے سے انھوں نے اس قصہ کو ۱۷۷۵ء میں ہندوستانی لب و لہجے میں قلم بند کیا۔ لیکن ظاہر ہے کہ فارسی کے انشاء پرداز کی اردو نقلیں اور تشبیہات و استعارات سے مملو ہوگی سو اتفاق کہ کتاب مکمل ہوتے ہی جنرل اسمتھ لندن چلے گئے۔ پھر تحسین نے نواب شجاع الدولہ کی جانب رجوع کیا تو وہ اللہ کو پیارے ہو گئے۔ آخر نواب آصف الدولہ کے دربار سے وابستہ ہو کر تصنیف کی نوک پلک درست کرتے ہوئے، خدمت میں پیش کی۔ جسے سجد سراہا گیا۔ بلاشبہ یہ شمالی ہندوستان کی دوسری شاہکار تصنیف تھی۔ پروفیسر گیان چند جین کے مطابق ”تحسین کے انتخاب کی داد ضرور دینی چاہیے کہ انھوں نے ایسی بلند پایہ داستان کا انتخاب کیا جس نے میرامن کو راہ دکھائی“ لیکن ایک اعتبار سے یہ تحسین کی کم نصیبی بھی تھی کہ میرامن جیسے دور رس ادیب نے مذکورہ قصہ کو دوبارہ تحریر کیا جس کی وجہ سے تحسین کا کارنامہ پس پشت چلا گیا۔

فارسی کے قصہ چہار درویش کو اردو میں پیش کرنے والوں میں ایک نام محمد غوث زرین کا بھی ہے۔ انھوں نے یہ قصہ اردو میں اُس وقت تالیف کیا جب میرامن "باغ و بہار" مکمل کر چکے تھے۔ محمد غوث زرین لکھنؤ کے ایک قصبہ بجنور کے رہنے والے تھے۔ وہ نواب آصف الدولہ کے ایک تعلق دار راجہ رام دین کے ملازم اور غالباً اُن کے بچوں کے اتالیق تھے۔ انھوں نے راجہ رام دین کی فرمائش پر مقبوض عام قصہ چہار درویش کو ۸۳-۸۴ء میں فارسی نثر میں تحریر کیا۔ اور پھر اُن ہی کے حکم سے ۱۸۰۲ء میں مذکورہ قصہ کو اردو نثر میں منتقل کیا۔ فرق اتنا رہا کہ فارسی کے قصہ کو نہایت تفصیل سے تحریر کیا تھا جبکہ اردو کے قصہ کو بیکہ مختصہ کر دیا۔ جس کی وجہ سے وہ اصل قصہ نہیں بلکہ خلاصہ محسوس ہونے لگا۔ اور ادبی حلقہ میں "نوطرز مرصع" کے نام سے پہچانا گیا۔ اس کی وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ قصہ چہار درویش کو بہت پہلے تحسین "نوطرز مرصع" کے نام سے متعارف کروا چکے تھے جو زرین کے قصہ کے مقابلہ میں ہر اعتبار سے بہتر تھا ڈاکٹر زاہد حسین ندوی کے الفاظ میں

"زرین کے قصہ میں لذت و دل نشینی کا فقدان ہے اور بجا طور پر

یہ کہا جاسکتا ہے کہ زرین کا اسلوب نگارش داستان نگاری کے شایان

شان نہیں ہے" (نیا دور لکھنؤ ستمبر ۹۵ء، ص ۳۳) جبکہ تحسین کی

عبارت میں بے ساختگی اور برجستگی ہے۔

مہر چند کھتری نے اپنا قصہ (نوآمین) ایک انگریز افسر کو اردو سکھانے کے لئے

فارسی قصہ "آزر شاہ دسمن رخ بانو" سے ترجمہ کیا ہے۔ ان کے قصہ "نوآمین" کا

خلاصہ اس طرح ہے کہ بادشاہ آزر شاہ کے کوئی اول نہیں تھی۔ اس نے ایک درویش کی

ہدایت کے مطابق نعتن کی شہزادی سمن رخ بانو سے شادی کی لیکن جب وہ حاملہ ہوئی تو

شدید رقابت کے سبب بادشاہ کی پہلی بیوی زلالہ نے سحر کے ذریعہ سمن رخ کو دیوانہ بنا

دیا۔ علاج کے لیے ایک شاہ صاحب کو بلایا گیا۔ اُن کے دو مریدوں نے اپنی اپنی



سرگزشت کا ایک ایک قصہ سنایا جن کی بدولت سمن رُخ ہوش میں آگئی۔ ”نو آئین ہند“ میں ملک محمد وزیر زادے اور کیتی افروز پری کا قصہ کہنے کو تو ضمنی ہے لیکن اس قدر دلچسپ اور عبرت انگیز ہے کہ بنیادی قصہ پر چھ گیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ عام طور پر یہ داستان ملک کیتی افروز کے نام سے مشہور ہوگئی۔ محمد عتیق صدیقی صاحب اس داستان پر تحقیقی و تنقیدی نگاہ ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:-

”اس کتاب کو ہندی میں ہتو پدیش یعنی نصیحت منید کہتے ہیں۔ اس میں چار باب مندرج ہیں۔ ایک میں ذکر دوستی کا، دوسرے میں دوستوں کی جدائی کا، تیسرے میں لڑائی کی ایسی باتوں کا جس سے اپنی فتح ہو اور مخالف کی شکست، اور چوتھے میں کیفیت ملاپ کی، خواہ لڑائی کے آگے ہو یا پیچھے۔ غرض ایسے عجیب و غریب قصوں میں لپٹے ہوئے ہیں جن کو دیکھنے کو اور سننے سے آدمی دنیا کے کاروبار میں بہت ہوشیار، نہایت چالاک ہو جائے۔ علاوہ اس کے بھلی نری حرکتیں ہر ایک کی نظر میں آجائیں۔“

(گل کرست اور اس کا عہد، محمد صدیقی۔ ص ۲۱۵)

تشکیلی دور کے بعد نثری داستانوں کا دوسرا دور انیسویں صدی کے آغاز سے شروع ہوتا ہے۔ اس دور کو ہم میرامن کی ”باغ و بہار“ حیدر بخش حیدری کی ”آرائش محفل“ سید نشاط خاں انشاء کی ”رانی کیتی کی کہانی“ اور مرزا رجب علی بیگ سرور کے ”فسانہ عجائب“ کا عہد کہہ سکتے ہیں۔ اس عہد میں داستان نویسوں نے صنف داستان کی بنیادوں کو اپنی فنکارانہ صلاحیتوں کے سہارے اتنا پختہ کیا ہے کہ رنگارنگ ضخیم داستانوں کے جو بھی تجربات کیے گئے وہ اسی اساس پر قائم ہوتے گئے۔ داستانوں کے اس اہم دور کو پوری طرح سمجھنے کے لئے دو حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ پہلا دور فورٹ ولیم کالج سے متعلق



اور دوسرا کالج سے باہر تصنیف و تالیف ہوئی داستانوں کا کہا جاسکتا ہے۔

فورٹ ویسٹ کالج کا افتتاح ۱۰ جولائی ۱۸۰۰ء کو رڈوڈ کے ہاتھوں ہوا تھا۔ حالانکہ اس کا مکمل خاکہ ٹمپیزوں کے ذہن میں ۴ مئی ۱۷۹۹ء کو آچکا تھا، جب انھوں نے سرجھا پٹنم میں آزادی کے متوالے، ٹیپو سلطان کو شہید کر دیا تھا۔ اس مضبوط حصار کو توڑنے کے بعد وہ سمجھ گئے تھے کہ اب یہ ملک ہمارا ہے اور اسی نکتہ کے تئیں انھوں نے ملک پر باقاعدہ حکومت کرنے اور عوام سے رابطہ قائم کرنے کا منصوبہ تیار کر لیا۔ تاریخ کے اوراق کو پتہ کر دیکھیں تو انگلینڈ کے تاجروں نے ۱۶۰۰ء کے اوائل میں ملکہ الزبتھ کی اجازت سے ہندوستان میں ۲۲۵ حصہ داروں کی ایک کمپنی قائم کی جس کا نام ایسٹ انڈیا کمپنی رکھا۔ اور ۱۶۱۳ء میں مغل شہنشاہ جہانگیر کی اجازت سے پہلی بار سورت میں ایک تجارتی کوٹھی قائم ہوئی جس میں ایک گورنر اور ۲۴ ارکان تھے۔ ۲۵ افراد کا یہ پہلا گروہ تھا جس نے "سونے کی چڑیا" کو لچ بھری نظر سے دیکھا اور اس کے حسین قلعے انگلستان میں کچھ اس طرح سنائے کہ حصول زر کی کشش میں وہاں کے باشندے یہاں کھینچتے چلے آئے۔ ۱۶۱۵ء میں سرٹامس روڈ نے دوسری تجارتی کوٹھی کی تعمیر کا پروانہ حاصل کیا۔ اور ملکہ برطانیہ نے پہلی بار کمپنی کو تجارتی جہازوں پر فوجداری کے اختیارات سپرد کیے۔ ۱۴ فروری ۱۶۲۳ء کو دونوں تجارتی مرکزوں کو جیمز اول نے ایک سلطنت کی مانند اختیارات دیے اور کمپنی کو ایک طرح سے حکومت کی حیثیت حاصل ہو گئی۔ ۱۶۳۳ء میں پھلی پٹنم کے مشرقی ساحل پر تیسری تجارتی کوٹھی بنائی گئی۔ منصوبے کے تحت "کوٹھی والوں" نے اپنے پر پُزے پھیلائے شروع کیے۔ ۱۶۴۰ء میں ان تاجروں نے مدراس شہر کی رونق میں اضافہ کیا۔ اور بڑے معصومانہ انداز میں وہاں سینٹ جارج کے نام سے ایک قلعہ تعمیر کیا۔ ۴ اپریل ۱۶۶۱ء کے نئے منشور کے مطابق کمپنی کو ہندوستان میں تجارتی گودام رکھنے اور اپنے گوداموں کی حفاظت کے لیے قلعے بنانے کا حق حاصل ہو گیا۔ جس کے بعد چارلس دوم

نے حفاظتی فوج رکھنے اور غیر عیسائی قوتوں سے زور آزما کی کرنے کی اجازت دی لہذا انھوں نے نگلی کے قریب ایک بستی کو اپنے مرکز کے طور پر ترقی دی یہی بستی آج کے جاکر کلکتہ کے نام سے مشہور ہوئی۔

یہ دور ہندوستان میں مغلوں کے کزدفر کا تھا مگر اورنگزیب کی وفات (۱۷۰۷ء) کے بعد ۱۱۰۵ھ میں سعادت علی خاں، بنگال میں علی وردی اور دکن میں نظام الملک نے خود مختاری کا اعلان کیا تو چوری چھپے دار کرنے والے انگریز، جو موقع کے متلاشی تھے، سرگرم عمل آئے۔ ایسے میں نادر شاہ کا حملہ (۱۷۳۹ء) ہندوستانیوں کے لیے قہر و انگریزوں کے لیے رحمت بن کر نازل ہوا۔ فرنگی عسکری قوت کا سہارا نہ لے کر شطرانہ چاروں کے تحت چھوٹے چھوٹے حکمرانوں کو مات دیتے چلے گئے۔ ۲۳ جون ۱۷۵۷ء کو جب انھوں نے پہلی بار پداسی کے میدان میں رابرٹ کلائیو کے زیر قیادت نواب سراج الدولہ، صوبہ دار بنگال کو شکست دی تو انھیں اپنے حسین خوابوں کی تعبیر نظر آتی شروع ہوئی۔ پہلا عمل کلکتہ میں ایک بڑے قلعے کی تعمیر کی صورت میں ابھرا جو ۱۷۵۳ء میں مکمل ہوا، اور جس کا نام "فورٹ ولیم" رکھا گیا۔ فوجی چھاؤنی اور مدرسہ کی ملی جلی شکل اختیار کرنے والا یہ مرکز اردو نثر کے فروغ کا مضبوط قلعہ ثابت ہوا ۱۸۰۰ء سے اس کالج کا بنیادی مقصد ہندوستان میں تعلیم کو فروغ دینا، انگریز افسروں کی تربیت کرنا اور برطانوی حکومت کا استحکام قرار پایا یورپ سے آنے والے انگریز افسروں کو ہندوستانی تہذیب، آداب و معاشرت سکھانے کے ساتھ ساتھ ملک کے طول و عرض میں بولی جانے والی خاص بولیوں سے واقف کرانا بھی اس کالج کے فرائض میں شامل تھا۔ اور اس کے لیے انھوں نے بہت سوچ سمجھ کر اردو زبان کا انتخاب کیا تھا۔ ایک تو یہ کہ اردو زبان ان کے لیے فارسی کا نعم البدل تھی، دوسرے اس زبان کے ذریعے وہ ہندوستانی ماتحتوں اور عام لوگوں کی بات کو سمجھ سکتے تھے۔ اور اپنی بات انھیں بآسانی سمجھا سکتے تھے۔ ان تمام وجوہات کے تحت چھ سال تک فورٹ ولیم کالج

دن دوئی رت چوگنی ترقی کرتا گیا۔ لیکن جیسے جیسے ن کا مقصد پورا ہوتا گیا وہ اس کے  
 حکام کی جانب سے غافل ہوتے گئے۔ جنوری ۱۸۵۱ء سے بہت آہستہ آہستہ کالج کے  
 اخراجات میں کمی شروع ہوگئی جس کی وجہ سے جون ۱۸۳۰ء میں کالج کی حیثیت برائے نام  
 ہو کر رہ گئی۔ جنوری ۱۸۵۳ء میں اس کے خاتمہ کا باضابطہ اعلان کر دیا گیا۔

فورٹ ولیم کالج میں دارالترجمہ کے قیام سے مشرقی قصوں کی جانب عوامی توجہ  
 مبذول ہوئی۔ اردو دان لوگوں کا حلقہ بڑھا تو مصنفین اور مرتبین نے عربی، فارسی اور  
 سنسکرت کے مشہور قصوں کو اردو جامہ پہنا کر شروع کیا۔ بقول ڈاکٹر احسن فروقی۔

”اس کالج کے دارالترجمہ سے قسم قسم کی چیزیں نکلتیں مگر سب سے

زیادہ اہم اور جدید وہ ”قصص مشرقی“ تھے جو گلکرسٹ نے خود لکھے یا

لکھوائے تھے۔ زیادہ تر یہ پرانے فارسی اور سنسکرت کے قصوں کے

اردو مترجم تھے مگر ان کی خاص اصلیت یہ ہے کہ ان کی

اشاعت سے نہ صرف انگریزوں نے اردو سیکھی بلکہ اردو دان لوگوں

کی توجہ قصوں اور داستانوں کی طرف بڑھی“

(اردو ناول کی تنقیدی تاریخ۔ ص ۹)

خوبی کی بات یہ ہے کہ اس کالج سے وابستہ تقریباً سبھی داستانیں سادہ، دلکش

اور عام فہم انداز میں لکھی گئیں لیکن سب سے زیادہ شہرت اور مقبولیت میرامن کی ”باغ و

بہار“ کو نصیب ہوئی۔ ”باغ و بہار“ کا اصل منبع فارسی کا قصہ ”چہار درویش“ ہے۔ حالانکہ

تحسین کی ”نوطرز مرصع“ بھی میرامن کے سامنے رہی۔

فارسی میں چہار درویش امیر خسرو (۱۲۵۵ء-۱۳۲۳ء) کے نام منسوب ہے مگر اس

کا کوئی واضح ثبوت نہیں ملتا ہے۔ جو نسخہ دستیاب ہے وہ مغل شہنشاہ شاہ عالم اول

(۱۷۰۷ء-۱۷۱۲ء) کے زمانے کا ہے اور اسے سلامت رائے کاستھ نے لکھا ہے ابستہ

سماعت رائے نے اعتراف کیا ہے کہ چہار درویش امیر خسرو دہلوی کی تصنیف ہے۔ اب سے خسرو نے یہ قصہ خود لکھا یا فارسی، عربی، ترکی میں سن، یا ان زبانوں میں رائج قصوں سے مذکورہ قصہ تیار کیا، ہنوز تحقیق طلب ہے۔ اسی طرح یہ بات بھی ناقدین میں زیر بحث رہی ہے کہ میر من نے فارسی کے نسخہ کو سامنے رکھا ہے یا اردو میں رائج تحسین کے قصہ کو اصل بنایا ہے۔ بہرحال میرامن کے پیش نظر ایک خاکہ ضرور تھا جس میں انھوں نے اپنے مخصوص اور منفرد طرز بیان کی بدولت جان ڈال دی۔ انھوں نے ۱۸۰۱ء میں یہ قصہ لکھنا شروع کیا۔ ۱۸۰۲ء میں اس کے ایک سو دو ۱۰۲ صفحات شائع ہوئے اور ۱۸۰۳ء میں یہ مکمل قصہ ”باغ و بہار“ کے نام سے منظر عام پر آیا۔

”باغ و بہار“ میں چار درویشوں کے قصوں کے علاوہ ایک طویل قصہ فوجہ سنگ پرست کا ہے جو روم کے بادشاہ آزاد بخت کی زبان سے بیان ہوا ہے۔ آزاد بخت کے قصہ سے ہی داستان کا آغاز بھی ہوتا ہے اور اختتام بھی۔ اس طرح مذکورہ داستان میں پانچ بنیادی اور بارہ ضمنی قصے شامل ہیں۔ ”باغ و بہار“ کا آغاز اس طرح ہوتا ہے کہ چاہیں ساس کی عمر میں پہنچ کر بھی روم کا بادشاہ آزاد بخت اوداد سے محروم رہتا ہے۔ اودادی کا غم اسے گوشہ نشینی اختیار کرنے پر مجبور کرتا ہے اور ایک پُرانی کتاب کا مطالعہ اس پر یہ منکشف کرتا ہے کہ سکونِ قلب کی خاطر قبرستان یا کسی پہنچے ہوئے فقیر کے تنکے پر جائے لہذا وہ بھیں بدل کر گورستان کا رخ کرتا ہے۔ جہاں اسے دور سے ایک شعلہ سا نظر آتا ہے۔ نزدیک پہنچنے پر ایک چراغ کی روشنی میں چار فقیر خاموش بیٹھے نظر آتے ہیں اور طویل رات گزارنے کے لئے آپ جتنی سنانے لگتے ہیں۔

پہلا درویش جو ملک یمن کے سوداگر خواجہ احمد کا بیٹا ہے، اپنی ناقابت اندیشی کی روداد بیان کرتے ہوئے دمشق کے سلطان کی اکلوتی بیٹی کی داستانِ عشق سناتا ہے اور جب وہ زندگی سے اکتاہٹ، بیزاری، ناکامی کے سبب خودکشی کرنے والا ہوتا ہے تو اچانک



یہ سزا پش سوار جس کے چہرے پر غائب ہوتی ہے، نمودار ہو کر سے مشتقانہ لہجے میں جو ملک (مین) روم جانے کی ہدایت کرتا ہے۔

دوسرے درویش کی کہانی فارس کے شہزادے سے شروع ہوتی ہے جسے حاتم کی پروکار شخصیت کے قصے اپنی طرف متغیت کرتے ہیں۔ دوسرے کی شہزادی کی سخاوت محبت میں مبتلا کرتی ہے۔ سات بیٹوں کے ذکر کے ساتھ ملک نیمروز کے شہزادے کی داستان اور پھر اس سے کیے ہوئے وعدے کی تکمیل نہ دیکھ کر جان دینے کا ارادہ کرنا کہ عین وقت پر مشکل کشا کا خطاب ہو کر اسے بھی روم جانے کا مشورہ دینا مذکورہ حصہ میں شامل ہے۔

اس مقام تک پہنچتے پہنچتے رات گزر چکی ہوتی ہے۔ آراء بخت محل واپس آ جاتا ہے اور چاروں درویشوں کو بلا کر اپنا قصہ سناتا ہے تاکہ بقیہ دونوں درویش آزاد نہ طور پر اپنی چٹائیں سکیں۔ ایک قیمتی محل سے شروع ہونے والی کہانی نیش پور کے سوداگر تک پہنچتی ہے جس کے پاس بارہ قیمتی محل ہیں اور جنہیں وہ کتے کے گلے میں ڈالے رہتا ہے۔ خواجہ سنگ پرست کے اس قصہ میں سلیمانی کنواں، وزیر بایں، بند و شہزادی، وزیر زادہ بہر مند اور آذر بانجان کے سوداگر کی کہانی بھی شامل ہے۔ آزاد بخت کے خاموش ہوتے یہ تیسرا درویش جو عجم کا بادشاہ زادہ ہے، کالے ہرن کے شکار فرنگی لباس بڑکی، نعمان سوداگر، پنجرے میں قید شہزادے کا ذکر کرتے ہوئے والدین سے ملنے اور شہزادی کی گھوڑی کے غرق ہو جانے کے واقعہ کو بیان کرتا ہے۔ اسے بھی دنیا سے ناطہ توڑنے سے پہلے ہی برقعہ پوش سورا سامنے آ کر تسلی دیتا ہے اور مراد پوری ہونے کے لئے ملک روم جانے کو کہتا ہے۔

چوتھا درویش جہین کا شہزادہ ہے جس کے والد کی جنوں کے بادشاہ سے دوستی تھی۔ والد کے مرنے کے بعد چچا وصیت سے مکر جاتا ہے اور اسے مارنے کے جتن کرتا ہے مگر مبارک نامی وفادار غلام نہ صرف اسے بچاتا ہے بلکہ جنوں کی بستی میں لے جا کر



ملک صادق سے ملواتا ہے۔ سات برس کی تک و دو کے بعد شہزادہ تصویری حسینہ کو تلاش کر دیتا ہے۔ لبتہ وعدہ خلافتی کے سبب جنوں کے بادشاہ ملک صادق کا معتبوب ہوتا ہے۔ اُسے بھی پہاڑ پر نقاب پوش سوار حرام موت مرنے سے روکتے ہوئے روم بھیجتا ہے کہ وہیں پانچوں کام ایک ساتھ بنیں گے۔ چوتھے درویش کی آپ جتنی ختم ہوتے ہی آزاد بخت کو شہزادہ پیدا ہونے کی اطلاع ملتی ہے۔ شاہ روم کے محل میں خوشیوں کی بہار عروج تک پہنچنے بھی نہ پائی تھی کہ شہزادے کے غائب ہو جانے کی گونج فضا پر چھا جاتی ہے۔ تیسرے دن شہزادہ اپنے بستر پر ملتا ہے۔ اُس کے بعد ہر نوچندی جمعرات کو ایک بادل کا ٹکرا آتا ہے اور شہزادے کو لے جاتا ہے اور پھر تیسرے دن واپس کر جاتا ہے یہ سلسلہ سات سال تک جاری رہا تب کہیں جا کر راز کھلا کہ شہنشاہ جن ملک شہپال نے شہزادہ بختیار کو اپنی بیٹی روشن اختر کے لئے پسند کر لیا ہے۔ بالآخر ملک شہپال کے توسط سے چاروں درویشوں کی مریادیں برآتی ہیں اور قصہ اختتام پذیر ہوتا ہے۔ پر قصہ کے آخر میں با واسطہ طور پر نصیحت نامہ ہے جو قاری / سامع کے ذہن پر بار نہیں ثابت ہوتا بلکہ اس کا ایک جز محسوس ہوتا ہے اور قاری / سامع قصہ کی اگلی کڑی جاننے کے لئے بے قرار ہوتا ہے۔

زبان و بیان سے قطع نظر ”نوطرز مرصع“ اور ”باغ و بہار“ میں جزوی اختلافات ہیں وہ بھی قصہ میں جیسے ”نوطرز مرصع“ میں پہلے درویش کے حال میں سوداگر کا نام احمد شاہ ہے جبکہ ”باغ و بہار“ میں خوجہ احمد۔ ”نوطرز مرصع“ میں روم کے بادشاہ فرخندہ سیر لولد ہے ”باغ و بہار“ میں آزاد بخت۔ دونوں داستانوں میں باغ اور کنیر کی فروخت کا معاملہ اور ان کی قیمت میں اختلاف ہے۔ ”نوطرز مرصع“ میں باغ پانچ ہزار تومان اور لونڈی دو ہزار تومان درج ہے جبکہ ”باغ و بہار“ میں باغ ایک لاکھ روپیہ اور لونڈی پانچ لاکھ میں روپے میں ذکر ہے۔ ”نوطرز مرصع“ میں باغ اور کنیر الگ الگ فروخت ہوتے ہوئے دکھائے گئے ہیں اور کنیر کو خوبصورت بتایا گیا ہے جبکہ ”باغ و بہار“ میں دونوں کو ایک ساتھ

تتے ہوئے اور نینے کو بد صورت نظر آیا گیا ہے۔ فرخندہ یہ محض دل بہاؤ کے لیے اور  
 ارمیر کے مشورے سے زیارتوں پر جا کر ٹراویں مانگتا تھا، اس کے برعکس آزاد بخت  
 سکون قلب کے لیے کتاب میں پڑھتا ہے کہ قبرستان باب اور دیکھے کہ کیسے لوگ  
 خاک میں مل گئے ہیں۔ ان دونوں سے الگ بہت بڑی فارسی قصہ میں دوسرے درویش کو  
 اولاد سے محروم اور عجم کا مالک دکھایا گیا ہے۔

”باغ و بہار“ کے بعد فورٹ ولیم کالج کی اردو مشہور داستان ”آرائش محفل“  
 ہے۔ ۱۸۵۱ء میں سید حیدر بخش نے فارسی کی مشہور داستان ”حتم طائی“ کا ترجمہ اردو  
 میں ”آرائش محفل“ کے نام سے شروع کیا۔ ۱۸۵۲ء میں ”ملک“ اور ۱۸۵۵ء میں ہندوستانی  
 پریس کلکتہ سے اس کی اشاعت ہوئی۔ فارسی میں یہ قصہ کب لکھا گیا اور اس کا اصل  
 مصنف کون ہے؟ اس پر حیدری نے کوئی روشنی نہیں ڈالی ہے البتہ انھوں نے قصہ کے  
 آغاز میں لکھا ہے کہ یہ داستان سلیم عبارت میں کسی شخص نے فارسی زبان میں لکھی تھی،  
 میں اسے سر جان گلکرسٹ کے حکم سے اردو میں لکھ رہا ہوں۔ انھوں نے اس بات کا بھی  
 اعتراف کیا ہے کہ میں نے اپنے مزاج اور ماحول کے مطابق جہاں جہاں مناسب سمجھا،  
 واقعات میں رد و بدل کیا تاکہ قصہ دلچسپ ہو سکے۔

”آرائش محفل“ میں حتم طائی کی سات مشہور نصیحت آموز مہمات کا ذکر ہے  
 جس کی بنا پر عبدالغفور نساج نے اصل قصہ کو اپنے تذکرہ ”نخن شعرا“ میں اس کا نام ”ہفت  
 سیر حتم“ لکھا ہے۔ یہ داستان قاری کو عزم اور حوصلہ عطا کرتی ہے بقول آتش

سفر ہے شرط، مسافر نواز بہتیرے

ہزار ہا شجر سایہ دار راہ میں ہے

مذکورہ داستان میں سیر و سیاحت کے ذریعے کائنات کی آرائش کا ذکر کرتے ہوئے انسانیت،  
 محبت اور رواداری کی تقنین کی گئی ہے اور کوئی انسانی خدمت انجام دینے کا جذبہ اُجاگر کیا

گیا ہے۔ جیسا کہ دوسرے سوال کے حل کے درمیان ایک قبرستان میں مردہ کو عذاب میں گرفتار دیکھ کر اس کے نام خیرات و صدقات کرنا بتایا گیا ہے۔ داستان کا آغاز خراسان کے سودگر کی بیٹی حسن بانو اور شہزادہ منیر شامی کے عشق سے ہوتا ہے۔ حسن بانو جلد ہی دنیا کی نیرنگیوں سے بیزار ہو جاتی ہے اور اپنی خاص ملازمہ (دائی) سے اس کیفیت کا اظہار کرتی ہے کہ کس طرح دنیا کے لہو لعب، مال و زر سے چمکرا حاصل کر کے گوشہ نشینی اختیار کی جائے۔ دائی اسے سمجھاتی ہے اور آخر سات سوالوں کے اشتہار کو کھ کر دروازے پر چسپاں کرانے کا مشورہ دیتی ہے کیونکہ اسے دنیا سے ناظر برقرار رکھنے اور اس میں بھرپور دلچسپی لینے کا یہی طریقہ نظر آتا ہے۔ وہ سوالات اس طرح ہیں

- ۱۔ وہ کیا ہے جو ایک بار دیکھا دوسری بار دیکھنے کی نہیں ہے۔
- ۲۔ نیکی کر اور دریا میں ڈال۔
- ۳۔ کسی سے بدی نہ کر، اور کرے گا تو وہ ہی پائے گا۔
- ۴۔ سچ کہنے والے کو ہمیشہ راحت ہے۔
- ۵۔ کووندہ کی خبر لاوے۔
- ۶۔ وہ موتی جو مرغابی کے انڈے کی برابر بالفعل موجود ہے، اس کی جوڑی پیدا کرے۔
- ۷۔ حمام بادگرد کی خبر لاوے۔

آرٹس محفل میں سات انسانی اور متعدد غیر انسانی، مافوق الفطرت اور مثالی کردار ہیں البتہ قصہ کا خاص کردار حاتم ہے جو وضع قطع اور رکھ رکھاؤ سے مسلمان معلوم ہوتا ہے۔ حاتم شہادتوں کے تحت زمانہ قبل طلوع اسلام کا ہے البتہ پوری فضا اسلامی عہد کی غمازی کرتی ہے۔ حاتم بلند حوصلہ اور پختہ ارادوں کا انسان ہے۔ ایک دن حاتم کی شہزادہ منیر شامی سے ملاقات ہوتی ہے۔ وہ اس کو حسن بانو کے عشق میں بدحواس اور پریشان حال

دیکھ کر اُس کی مدد کے لیے تیار ہو جاتا ہے اور پھر سات سو دن کے جوابات حاصل کرنے کے لیے اُس برس اسات مہینے اور نو دن تک جنگل و بیابان، دریا و پہاڑ کو ایک کر دیتا ہے۔ قدم قدم پر جدو جہد، دیو، پریوں اور طرح طرح کی بلاؤں کا سامنا ہوتا ہے جو اُس کی راہ میں رکاوٹیں بن کر حائل ہوتی ہیں مگر اُس کی خیر معنوں قوت ارادی کی بدولت ہر مشکل آسان ہو جاتی ہے اور وہ حسن بانو کے تمام سوالوں کو حل کر کے اُس سے منیر شامی کی شادی کروا دیتا ہے۔ داستان کا اختتام ان جملوں پر ہوتا ہے۔

”حاتم کی سیر تمام ہوئی۔ منیر شامی اپنے منصب کو پہنچی۔ آخر نہ وہ رہا نہ یہ رہا۔ ایک کہانی سننے سناتے کو رو دینی۔“

حاتم کی رنگارنگ اور سدا بہار شخصیت کے بعد ”آرائش محفل“ میں جو نمایاں کردار نظر آتے ہیں ان میں شہزادہ منیر، حسن بانو اور اُس کی دائی کے ہیں۔ شہزادہ منیر ابتداً، انا، والعزم اور اولوال، بشار نظر آتا ہے لیکن حاتم — ملنے کے بعد نہ صرف اس کی شخصیت دقتی چلی جاتی ہے بلکہ اس کی حیثیت ثانوی ہو جاتی ہے۔ اُس کے عزم و ارادے کمزور پڑ جاتے ہیں اور وہ ہیر و سے زبرد کی شکل اختیار کر لیتا ہے جبکہ حاتم اس کے لیے سب کچھ کر گزرتا ہے جو عجائب دُنیا سے کسی قدر کم نہیں۔ حسن بانو کا کردار بھی مذکورہ داستان میں بہت زیادہ متحرک نہیں رہتا ہے البتہ اُس کی دائی کا کردار کہیں کہیں روشن نظر آتا ہے خاص طور سے اُس وقت جب شہر بانو کو ملک مدد سرا یا جاتا ہے تو وہ اس کا ساتھ نہیں چھوڑتی ہے بلکہ ایک وفادار ملازمہ کی طرح اپنی مالک کے ساتھ تمام رنج و غم جھیلنے میں شریک رہتی ہے۔

داستان کی امتیازی خصوصیات مافوق الفطرت عناصر، زمان و مکاں کا عدم تعین اور مبالغہ آرائی ہے۔ آرائش محفل ان داستانی معیار و شرائط پر پوری اُترتی ہے۔ اس میں پری، جن، دیو، شیر، بومڑی، ریتھنی، سانپ، ملک الموت وغیرہ تمام کے تمام مافوق

افطرت اور مثالی کردار ہیں۔ اس میں بہت سے واقعات ایسے ہیں جو روزمرہ کی زندگی میں دیکھنے کو نہیں ملتے مثال کے طور پر حاتم کو ایک جگہ رہ چھنی سے شادی کرنی پڑتی ہے۔ وہ جن و پری، دیو اور جانوروں کی آواز سمجھتا ہے اور ان سے باتیں کرتا ہے۔ حاتم جب چھٹے سول کا جواب معلوم کرنے نکلتا ہے تو مرغابی کے اندر کے برابر موتی کا پتہ اسے چڑیاں بتاتی ہیں۔

داستانوی عہد کا زوال۔ داستانوں کے زوال کے اسباب میں کلیدی رول معاشرتی بیداری اور جدید رسوم کے فروغ کا ہے۔ معاشرتی بیداری کی بنیادی وجہ علم کی مقبوضیت ہے۔ حصول علم کی بن پر کتابوں کی مانگ شروع ہوئی تو کتابوں سے لکھوانے کی بجائے بڑے بڑے شہروں میں چھپے خانے قائم ہوئے اور مبینوں کے کام گھنٹوں میں ہونے لگے۔ چھپے خانے کی بدولت زبانی بیانیہ نے زبانی تصنیف کی شکل اختیار کی اور قوت حافظہ کے نادر نمونے صفی، قرطاس پر منتقل ہو کر مقبول ہوئے جیسا کہ احمد حسین قمر نے ”طسم ہوش رُبا“ جلد ہفتم میں لکھا ہے۔

بھد فروشوکت وہ تحریر ہو

کہ تحریر میں لطف تقریر ہو

داستان کی روح اس کا ڈرامائی انداز بیان اور محفل کی مناسبت سے اس کا مخصوص لب و لہجہ تھا۔ ورثے میں ملے ہوئے قصوں کو داستان گو محض محفل کی زینت نہیں بناتا بلکہ اپنے تخلیقی ذہن کی بدولت ان میں ترمیم و تنسیخ کرتا اور حسب ضرورت فی البدیہ انداز بیان بھی اختیار کرتا لیکن پریس کی عظیم اشان ایجاد اور اس کے فروغ نے داستان گوئی کے اصل مزاج کو مجروح کیا نتیجتاً وہ رفتہ رفتہ رو بہ زوال ہوئی۔ شمس الرحمان فاروقی ”زبانی بیانیہ، بیان، بیان کنندہ اور سامعین“ میں لکھتے ہیں:-

اس کے زوال کا ایک بڑا سبب، زبانی قصہ گوئی کے رواج کا ترک



ہو جانا ہے۔ ورزبانی قصہ گوئی اس سے ترس مولیٰ کہ خواندگی اور  
تحریر کے پھیننے کی وجہ سے لوگوں کی قوت حافضہ مزور ہو گئی، داستان  
کو زبانی یاد کر کے سنا مشکل سے مشکل تر ہو گیا حتیٰ کہ ناممکن ہو  
گیا۔" ص ۶۴۔

وقت کے بدلتے ہوئے مزج کی بدولت تخلیقی، اس حقائق سے دوچار ہوتا گیا۔  
عمر سانی سمدرائی کے جذب، مشاہدے اور تجربے سے، فوق الغیرت پر یقین کوڈ نواؤں  
کر آیا جس کی وجہ سے عمل پر اندیشوں کا سایہ صاف ہوا، خیال کی فراوانی نے حقیقت کا  
رنگ لے لیا۔ داخلی زندگی و زندگی کو اف پر زور آیا جانے لگا۔

اس طرح کہا جاسکتا ہے کہ داستانیں اس وقت تک نکلیں، پڑھیں اور سنی جاتی  
رہیں جب تک کہ قوم پوری طرح سے بے سرو سامان نہیں ہوئی۔ داستانوں کی دنیا میں گم  
رہنے والے، زندگی سے فرار حاصل کرنے والے، خوب خیال کی دنیا آباد کرنے والے  
کس طرح ملک و قوم کی حفاظت کرتے۔

۱۸۵۷ء کے انقلاب نے حالات یکسر بدل کر رکھ دیے۔ یہ فقیر ایسا تھا کہ جس  
نے پوری قوم کو جھنجھور کر رکھ دیا۔ ہمارے مفکرین اور قائدوں نے اپنی ناکامی، انگریزوں کی  
کامیابی اور قوم کی عملی اور اخلاقی حالت پر غور کیا تو انہیں احساس ہوا کہ وہ زندگی کے ہر  
شعبہ میں بہت پیچھے ہیں۔ سائنس اور ٹیکنالوجی تو ان کی بات، حقیقی اور صحت مند ادب کا  
بھی فقدان ہے۔ زمانے کی ہر کروٹ ادب کو نئی رو دیتی ہے۔ یہ ۱۸۵۷ء کا انقلاب اور  
اس سے پیدا شدہ حالات تھے جنہوں نے ہمارے ادب کو نئے زاویوں سے روشناس کرایا۔  
کسی قوم کی تعمیر میں اس کا ادب اہم کردار ادا کرتا ہے۔ اس سے ضروری تھا کہ ادب کو  
بدستے ہوئے حالات کے مطابق نئے تقاضوں سے ہم آہنگ کیا جائے۔ چنانچہ ایک لہر اٹھی  
جس نے سیاسی، سماجی، معاشی، اقتصادی، ثقافتی اور ادبی زندگی میں ایک طوفان برپا کر دیا۔

سوچنے، سمجھنے اور عمل کرنے کا ایک نیا احساس بیدار ہوا۔ ادب کے نئے اور وسیع اوزان مرتب کیے گئے۔ خیالات اور موضوعات میں پختگی، گہرائی اور گیرائی پیدا کی گئی۔ انقلاب دنیا سے کسی بھی حصے میں آیا ہو جہد یا بدیر ادب پر وہ اپنے نقوش ضرور مرتب کرتا ہے۔ یورپ کے صنعتی انقلاب اور اس کے پیدا شدہ حالات کے اثرات کچھ اس طرح کے تھے کہ ان کو قبول کیا جانا گزیر ہو گیا تھا۔ نتیجے میں فراغت اور فرصت کے طویل لمحات ختم ہونے لگے۔

از سر نو ترتیب دیے جانے والے اس دور میں انسان کے پاس نہ تو داستان کہنے کا وقت رہا اور نہ سننے کا۔ معاشی مسائل اور عام معمولات زندگی کی تنگی نے اس کو اپنے شگے میں بری طرح سے جکڑ لیا جس سے تفریحات کے ذرائع میں نمایاں فرق ہوا۔ تفرق چونکہ انسانی فطرت میں شامل ہے لہذا بدلتے ہوئے حالات میں اب انسان مختصر سے وقت میں بہت زیادہ بلکہ زندگی سے بھرپور تفرق کا خواہش مند ہوا جو حقائق پر مبنی ہو۔ جس کی بنیادیں ٹھوس زمین پر ہوں اور جس کا مواد حقیقی جاگتی دنیا سے حاصل کیا گیا ہو۔ لہذا دھیرے دھیرے ریلیں و شاداب فضاؤں میں پرواز کرنے والی داستانوں کا رواج ختم ہونے لگا۔ اور ان کی جگہ ناول اور مختصر افسانے نے لے لی۔ کیونکہ انسان کے سامنے اب داستانوں کا ظلم ٹوٹ چکا تھا۔ وہ تو ہم پرستی کی فضاؤں سے نکل کر حقائق کی دنیا میں آچکا تھا اور تسخیر کائنات کی جانب تیزی سے قدم بڑھا چکا تھا۔

ڈاکٹر حفصہ فرام

طلسم ہوش رُپا: ماضی تا حال

*Tilism-e-Hoshruha* is the longest narrative comprising 46 volumes and is spread over almost 50 000 pages. It is the result of a concentrated effort of several writers and has been discussed in detail from the technical and thematic aspects in this article.



ماضی کے درپچوں سے جھانک کر دیکھ جائے تو کل کے انسان نے اپنے احساس تنہائی اور احساس محرومی کی کوفت اور اس سے پیدا ہونے والے ذہنی تناؤ کو ختم کرنے کی غرض سے داستان سرائی کا سہارا لیا تھا۔ نسخہ مجرب تھا، کارآمد ثابت ہوا۔ اور پھر دھیرے دھیرے ذہنی آسودگی، روزمرہ کی تنکان سے نجات، اور تکلیف دہ حالات سے وقتی فرار کے لیے داستان سب سے موثر وسیلہ بن گیا۔ تخیل کی کارفرمایوں نے ایسے ایسے پیچیدہ مسائل چٹکیوں میں حل کر دیے کہ سامعین ششدر رہ گئے۔ خیانت کی بلند پروازی، فوق الفطرت عناصر کی تھیر خیزی اور زبان و بیان کی رنگینی نے داستان کو پام عروج تک پہنچا دیا۔

داستانوں کا موضوع کچھ بھی ہو اس نے حسن و عشق کی نیرنگیوں کے ساتھ دلچسپی کا عنصر لازمی قرار پایا۔ ان میں جو واقعہ کا حصہ پیش نظر ہوتا وہ دلچسپ ہوتا اور اس کی جزئیات حسین اور عام فہم ہوتیں۔ ان میں اکثر تخیل کی بے پگامی ہوتی۔ بات میں بات پیدا کی جاتی۔ واقعات میں وہ اثر آفرینی ہوتی کہ واہ واہ اور سبحان اللہ کی صدائیں سنائی

دیتیں۔ واقعات بھلے ہی محیر العقول ہوتے لیکن چھوٹے چھوٹے داستان گو کے ایکشن کے لحاظ سے اتنے صاف اور واضح ہوتے کہ بات سامعین کی سمجھ میں آسانی سے آجاتی۔ بھلے ہی عقل اسے ماننے کو تیار نہ ہو کیونکہ ان کی اپنی ایک الگ دنیا ہوتی جس کا سارا نظام اس نظام کائنات سے جدا ہوتا۔ اس تخیلاتی دنیا میں انسان کی تمام آرزوئیں حقیقت کی شکل اختیار کرتی ہیں۔ اس کا ہر شہدہ فساد میں پروا کرتا ہے۔ آخر کائنات کے کئے ٹھکتے ہیں اور غیر معمولی مزاحمتوں کو مافوق انطرت طاقتوں سے نیست و نابود کر دیتا ہے۔ اسی لئے ان میں باریکی، وحیدگی اور گہرائی کا یہ اہتمام نہیں ہوتا۔ مختلف مناظر نظروں کے سامنے آتے ہیں لیکن ایرپا نہیں ہوتے۔ ان کا اصل مدعا اتنا ہی ہوتا ہے کہ ہر منظر چلتا پھرتا، دلچسپ ہو جو آنکھوں کو نور اور کانوں کو سرور بخشے۔ زمان و مکان کی قیود سے آزاد، ان کے ہر دو سین کے بیچ سالہا سال کا فرق ہو سکتا ہے۔

داستانوں میں عموماً ایک ہیرو ہوتا جو کہانی کا مرکزی کردار ہوتا۔ ایک ہیرو دن ہوتی یا پھر ایک سے زیادہ ہیروئینیں ہوتیں۔ ہیرو بادشاہ، شیخ، ادیب یا پھر کوئی بڑا تاجر ہوتا، جس کو عشق کا جنون ہوتا۔ عیش و عشرت، رزم و ہزم کے تجربات کے اسے زیادہ مواقع نصیب ہوتے۔ ہر طرح کے علوم و فنون کا وہ ماہر ہوتا۔ اس روشنی میں، ایک چائے تو ہمارے افسانوی ادب کی روایت کو شاید سب سے زیادہ 'ظلم' بوش رہا ہے متاثر کیا ہے۔ یہ اردو کی عظیم الشان داستان ہے۔ اس میں ہندوستانی تہذیب اور مزاج کے خصوصی مظاہر نظر آتے ہیں۔ طبقاتی امتیاز کا بڑا خیال رکھا گیا ہے یعنی بادشاہ، وزیر، حکام کا جب بھی ذکر کیا گیا ہے، حفظ مراتب کا پورا لحاظ رکھا گیا ہے۔ حسن عسکری نے ٹھیک ہی کہا ہے کہ یہ صرف ماضی کا ادب نہیں ہے بلکہ جب تک ہندو پاک برصغیر میں بستے والی مسلمان قوم تخلیقی طور پر زندہ ہے اور اپنی تخلیقی روح سے آگاہی حاصل کرنا چاہتی ہے، اس کتاب کا تعلق ہمارے حال سے قائم رہے گا۔

’طلسم ہوش رُبا‘ داستان امیر حمزہ کی اصل روح، اس کی جان ہے۔ آٹھ دفتروں کی چھیالیس جلدوں پر مشتمل پچاس ہزار صفحات پر پھیلی ہوئی داستان امیر حمزہ کا پانچواں دفتر، ’طلسم ہوش رُبا‘ جو قریب دس ہزار صفحات پر پھیلا ہوا ہے، اردو زبان کا طویل شاہکار ہے۔ تقریباً ہر نقاد نے اسے تسلیم کیا ہے کہ داستان امیر حمزہ کے تمام دفاتر میں سب سے دلچسپ ’طلسم ہوش رُبا ہی کا دفتر ہے۔ باقی دفاتر میں وہ دلچسپی اور شان نہیں بلکہ ان میں آمد کی بجائے آورد زیادہ ہے۔

عابد رضا مقدم ’طلسم ہوش رُبا‘ کے پیش دفتر میں لکھتے ہیں

”آٹھ دفتری داستان امیر حمزہ کے س پانچویں دفتر یعنی ’طلسم ہوش رُبا‘ کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ داستان کے بقیہ سات دفتروں کی تو، تھوڑی بہت، فارسی بنیادیں مل جاتی ہیں لیکن دفتر پنجم یعنی ’طلسم ہوش رُبا‘ خالص ہندوستانی تخلیق ٹھہرتی ہے، اور اس لحاظ سے ہندوستان کو اردو زبان کا ایک نادر تحفہ، جس کا پہلا ڈھنچہ سن ستاون سے قبل رام پور میں میر احمد علی نے کھڑ کیا، اور جسے ان کے بعد اگلی پیز بھی کے انبا پرشاد (شاعر میر احمد) نے (اس کا ہی روایت کو) اور مضبوط کیا اور پھر ان کے بیٹے خدام رضائے، سمیع، کو ’بصرہ‘ میں ڈھال کے سنی جانے والی داستان کو پڑھی جانے والی کتاب میں ڈھال دیا جو چودہ جلدوں میں، غیر مطبوعہ، رضا انبریری رام پور میں موجود ہے“

’طلسم ہوش رُبا‘ یعنی وہ جادو جو سر چڑھ کر بولے، ہمارے ہوش و حواس اڑا دے،

ہمیں ایک عجیب و غریب مگر رنگارنگ دنیا میں پہنچا دے۔ اس میں ہندو آریائی اور ہندو اسلامی تہذیب کے ساتھ لکھنوی معاشرے کی مکمل تصویر دیکھنے کو ملتی ہے۔ اس کی ابتدائی چار جلدیں محمد حسین جاہ نے (۱۸۸۳ء-۱۸۹۰ء) لکھیں بقیہ احمد حسین قمر، اسماعیل اثر اور تصدق



حسین نے پوری کیں۔ یہ داستان اکیسویں صدی میں بھی قارئین اور قلم کاروں کو اپنی طرف متوجہ کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے۔ اس کا ثبوت ڈاکٹر قمر الہدی فریدی کی کتاب ”طلسم ہوش رُبا تنقید و تلخیص“ ہے۔ علمی اور ادبی حلقوں میں بدھ عام اردو داں طبقہ میں بھی اس کتاب کی مقبولیت سے ظاہر ہوتا ہے کہ آج بھی ”طلسم ہوش رُبا“ کا جادو سرچڑھ کر بول رہا ہے۔ نول کشور پریس سے شائع ہونے والی ”طلسم ہوش رُبا“ کی جلد اول (پارہ ششم ۱۹۳۰ء) جس کا عکس خدا بخش اور نیشنل پبلک لائبریری، پٹنہ سے ۱۹۸۸ء میں شائع ہوا، بنیادی متن کی حیثیت سے ڈاکٹر قمر الہدی فریدی کے پیش نظر رہا ہے۔ نو سو صفحات پر مشتمل اس حصہ کو فریدی صاحب نے ۲۴۰ صفحات میں قید کر دیا ہے۔ اس میں بھی اصل متن محض ۱۶۵ صفحات پر پھیلا ہوا ہے۔ ۲۲ صفحات غرض و غایت کے، ۲۷ صفحات فرہنگ کے، دو امثال و می ورات کے، دو عربی، فارسی فقرے، جیسے مصرعے، اشعار اور آخر کے دو صفحات کتابیات کے ہیں۔

طلسم ہوش رُبا میں تحیّر و تجسس قائم رکھنے کے لیے مخیر العقول عجیب و غرائب اور مافوق الفطرت قوتوں کے مظاہر کی بہتات بلکہ یغاربے۔ محمد حسین جاہ کی امکانی کوشش یہ رہی ہے کہ جو واقعات رقم کیے جائیں ان کو سن کر پڑھ کر لوگ مبہوت رہ جائیں۔ قصے میں دلکشی کے اضافے کی غرض سے چھ ایسی گتھیاں پڑ جاتی ہیں اور پھر آچھ ایسے انداز سے سلجھ جاتی ہیں کہ پڑھنے والا ہکا بکا رہ جاتا ہے۔ اس میں سحر و ساحری، طلسم بندی، طلسم کشائی اور امارت کے ساتھ ساتھ عشق و عاشقی کے واقعات بھی بکثرت ملتے ہیں۔ ہندو مسلم اتحاد کی اس معرکہ آرا تصنیف کی سب سے بڑی خوبی اس کی زبان ہے۔ محمد حسین جاہ نے واقعات کے تسلسل، زبان کی فصاحت، الفاظ، محاورات، روزمرہ اور رعایت لفظی پر بھرپور توجہ دی ہے۔ الفاظ و اصطلاحات کے اس بے پناہ خزانہ میں برجستہ اشعار بھی کثرت سے ملتے ہیں۔ زبانی بیانیہ کے ادبی افق پر چھائی رہنے والی اس عظیم داستان کو بیسویں صدی میں کئی زاویوں سے سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے۔ کبھی منتخب قصوں کے طور پر، کبھی تنقیدی

نقطہ نظر سے اور کبھی الیکٹرانک میڈیا کے توسط سے۔ ان میں نمایاں نام کلیم امین احمد، گمین چند جین، محمد حسن عسکری، سید وقار عظیم، رئیس احمد جعفری، خلیل الرحمن، عظمیٰ، راہی معصوم رضا، امیر حسن نورانی، سہیل بخاری، شمس الرحمن و راتی، عابد رضا، پیدار، رامانند ساٹر کے ہیں۔ س فہرست میں اب ایک اور نام؛ قمر الہدی فریدی کا شامل ہو گیا ہے۔

اطلسم ہوش زبا کی اہمیت کا اندازہ اس بات سے بھی لگایا جاسکتا ہے کہ س کی جلد اول کی فرہنگ کی تیاری کے سے تہہ اردو جی ۱۹۷۷ء کی یونیورسٹی نے محترمہ مجتہد سلطانہ کو ۹۷۷ء میں یم۔ فل کی ڈگری تفویض کی تھی۔ فرسب سازی ماضی کی دریافت کی ایک چھوٹی سی کوشش ہے۔ اس دور کی تشبیہیں، استعارے، تمثیلات، محاورے، ضرب المثال اور وہ الفاظ جو آج ہمیں مردہ نظر آتے ہیں، اندیش و کاوش ان میں زندگی کی رودور سکتی ہے اور ہم اپنی تہذیب کی روح سے بخوبی واقف ہو سکتے ہیں۔ مہوسات، زیورات، آسائش و زیبائش، استعمائے میں آنے سارا ساز و سامان، کھانے پینے کی اشیاء، اقامت گاہوں کے وہ حصے جو اب نیست و نابود ہو چکے ہیں، ان سب سے منظر پیدا کے توسط سے واقف ہو کر ہم اپنے ماضی کی بازیافت کر سکتے ہیں لیکن یہ کام محض فرہنگ سے پورا نہیں ہو سکتا ہے اس کے لیے طلسم ہوش زبا کی زبان، لفظوں کا طرز استعمال اور اس داستان میں پیش کی گئی تہذیب و معاشرت کا گہرا مطالعہ ضروری ہے اور یہ ہی وقت ممکن ہے جب ہم نہ صرف اصل داستان کا خود مطالعہ کریں بلکہ اس کے سیاق و سباق سے بھی واقف ہوں۔ لیکن آج کی مصروف زندگی میں کے اتنی فرصت ہے کہ ہزاروں صفحات کی ورق گردانی کے لیے وقت نکال سکے۔ اس لیے مذکورہ داستان کی ایک جامع تلخیص کی ضرورت مدت سے محسوس کی جا رہی تھی۔ اس جو حکم کام کا بیڑا وہی اٹھا سکتا تھا جو فسانوی ادب کا نبض شناس ہو اور کسی ضخیم تصنیف کو نئے سرے سے مرتب اور منظم انداز میں پیش کرنے کی صلاحیت رکھتا ہو۔ قمر الہدی فریدی نے نہ صرف اس جادوئی تحقیق پر تحقیقی و تنقیدی نظر ڈالی بلکہ اس پر لکھی

گئی تحریروں کا بالاستیعاب مطالعہ بھی کیا ہے۔ وہ اس بابت لکھتے ہیں  
 ”ضرورت محسوس کی گئی کہ طلسم ہوش رُبا کی ایک ایسی تہخیص ہو جو اس  
 کی جملہ فنی و معنوی خصوصیات کا احاطہ کرتی ہو اور پورا قصہ بھی اس  
 میں سمٹ آئے۔ زیر نظر کاوش اسی سلسلے کی ایک نئی ہے۔“ ص ۸

صنف داستان سے دلچسپی رکھنے والے عام قاری خصوصاً طلباء و ستانوں کی  
 خدمت اور اسکی ناقص طباعت کو دیکھ کر گھبرا جاتے ہیں ایسی صورت حال میں طلسم ہوش رُبا  
 کی پہلی جلد کی تہخیص کو ڈاکٹر قمر اہدیٰ فریدی نے نہایت احتیاط سے شائع کرایا ہے۔  
 تہذیب کے جدید ترین اصولوں کی روشنی میں متن کی تصحیح، رموز و اوقاف، اعراب و اضافوں  
 وغیرہ کے ساتھ جدید املا کا بھی خیال رکھا ہے۔ خوبی یہ ہے کہ پڑھنے والے کو نہیں ملے یہ  
 احساس نہیں ہوتا کہ اس کے پیش نظر تہخیص ہے کیونکہ فریدی صاحب نے اس کا خاص  
 خیال رکھا ہے کہ اصل قصہ مجروح نہ ہو۔ اس کی روایت اور اثر پذیری متاثر نہ ہو۔ ورنہ کوئی  
 حصہ چھوٹے نہ پائے جو زبان و بیان یا تہذیب و معاشرت کی تصویر کشی کے لحاظ سے اہم  
 ہو۔ اس ہنرمندی کی بدولت آج کے قاری کو اس کا پڑھنا اور اس سے حظ محسوس کرنا  
 آسان ہو گیا ہے۔

جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے کہ طلسم ہوش رُبا داستان امیر حمزہ کا عروج ہے۔ امیر  
 حمزہ اس کے ہیرو ہیں اور عمر و عیار ان کے رفیق خاص۔ طلسم ہوش رُبا کا مالک افراسیاب  
 ہے۔ اس کا معبود زمر شاہ ہے جو لائق نام سے مشہور ہے۔ اس جادوئی ٹمیری کا ایک اور  
 متحرک کردار نجیاریک ہے اس طرح حق کی نمائندگی کرنے والے امیر حمزہ، عمر و عیار،  
 اسد غازی اور ڈھیر سارے عیار ہیں۔ اور باطل کی پیروی لقا، نجیاریک، افراسیاب، جادوگر اور  
 جادوگر نیوں کرتی ہیں۔ البتہ حق و باطل کی اس طویل معرکہ آرائی میں فتح و کامرانی حق کو  
 نصیب ہوتی ہے۔ اور اصل داستان کا یہی بنیادی مقصد ہوا کرتا تھا۔

”طلسم ہوش ربا“ میں قصہ کے علاوہ اس کے عجیب و غریب کرداروں کی بھی بڑی اہمیت ہے۔ مذکورہ داستان سے پوری طرح حظ حاصل کرنے کے لئے یہ ضروری ہے کہ قارئین / سامعین اس کے کرداروں سے اچھی طرح واقف ہوں۔ یہ کردار آج کے حقیقت پسندانہ ماحول میں بھی نہایت دلچسپ ہیں۔ اور اپنی معنویت کا احساس دلاتے ہیں۔ مرکزی کردار امیر حمزہ نیک، بہادر اور دور اندیش ہے۔ اُن کے پاس بزرگوں کے عطا کردہ تحفے ہیں۔ وہ صاحب اسم اعظم اور حرز بیکل ہیں جس کی وجہ سے چاروں اُن پر اثر انداز نہیں کرتا۔ اُن کے نعرے کی آواز چونسٹھ کوس تک جاتی ہے۔ تبلیغ اسلام اُن کا مقصد حیات ہے لیکن وہ کبھی لڑائی میں پہل نہیں کرتے۔ بخیاری میں کسی پر حملہ نہیں کرتے۔ حریف اماں مانگے تو فوراً جنگ روک دیتے ہیں۔

مذکورہ داستان کی دوسری اہم اور انوکھی شخصیت عمرو عیار کی ہے۔ وہ ایک ایسی زنبیل کے مالک ہیں جس میں ہر چیز سما جاتی ہے۔ اس میں سات شہر اور سات دریا رواں ہیں۔ اُنکے پاس گھیم عیاری ہے جس کو اوڑھ لینے کے بعد وہ لوگوں کی نگاہوں سے اوجھل ہو جاتے ہیں۔ دیو جامہ ہے جو پہننے کے بعد رنگ بدلتا رہتا ہے۔ اُن کے قبضے میں منڈھی دانیل ہے جس کے سائے میں بیٹھنے والے کو کوئی گرفتار نہیں کر سکتا بلکہ اس کے اندر قدم رکھتے ہی دشمن اُلٹا ہو کر لٹک جاتا ہے۔ اُن کے پاس سب کچھ ہوتے ہوئے بھی یہ حساس رہتا ہے کہ کچھ بھی نہیں ہے اور اس کا وہ اکثر روتا روتا رہتے ہیں۔ اُن کے پاس ایک لکھ چوراسی ہزار عیار ہیں، جو ان کا کہنا ہر وقت ماننے کو تیار رہتے ہیں۔ یہ عیار باعموم روغن عیار لگا کر اپنی شکل بدل سکتے ہیں۔ اس بھاری بھر کم داستان میں ان کا وجود اس تلخ حقیقت کا احساس دلاتا ہے کہ ”چال کی و مکاری کس طرح اور کتنی آسانی سے ناممکن کو ممکن بنا دیتی ہے۔“

ولین کے کرداروں میں نمایاں نام افراسیاب کا ہے جو طلسم باطن کا مالک ہے۔



اس کے ساتھ بڑے بڑے جادوگر ہیں، جادوگر نیاں ہیں۔ وہ خود بھی زبردست ساحر ہے۔ وہ اپنے زانو پر ہاتھ مار کر جب سٹیلی پر نگاہ ڈالتا ہے تو آنے والی ساعتوں کی اچھائی اور برائی سے آگاہ ہو جاتا ہے، اسے کتاب سامری میں ہر سوال کا جواب لکھا ہوا مل جاتا ہے اور اوراق جمشیدی کے ذریعے چٹھی ہوئی باتوں کا علم ہو جاتا ہے۔ اس نے اپنے کئی ہم شکل بنا رکھے ہیں جو احکام جاری کرتے رہتے ہیں۔

اس طرح کا دوسرا کردار زمر شاہ بانٹری کا ہے جو افراسیاب کا معبود ہے اور لقا کے نام سے معروف ہے۔ اس کے قبر و غضب سے سب ڈرتے ہیں۔ ہزار ہا جادوگر اس کے پرستار ہیں جبکہ امیر حمزہ سے وہ بار بار شکست کھاتا ہے اور عمرو عیار کے ہاتھوں ذلیل ہوتا رہتا ہے پھر بھی اپنا قصیدہ پڑھنے اور دوسروں کو ڈرانے دھمکانے سے باز نہیں آتا ہے۔ اس کا وزیر بختیارک اپنی احمقانہ حرکتوں کی وجہ سے سامعین قارئین کی دلچسپی کا مرکز بنتا ہے۔ وہ سب وقوف نہیں فطرنا ظریف ضرور ہے۔ اس لئے اس سے منہمک خیز حرکتیں سرزد ہوتی رہتی ہیں البتہ وہ بزدل مسکار اور خطرناک ضرور ہے۔

”ظلم ہوش زبا“ کے یہ کردار حیرتناک واقعات کے طوفانوں سے اس طرح اُچھلتے اور اڑتے بھڑتے دکھائی دیتے ہیں کہ قارئین سامعین گرد و پیش سے بے خبر ہو جاتے ہیں۔ وقت کی کمی کی وجہ سے آج کے انسانوں کے لیے ہزاروں صفحات پر پھیلی ہوئی اصل داستان کا مطالعہ مشکل تھا۔ ڈاکٹر قمر الہدی فریدی کی تخصیص نے اس مشکل کو سہل کر دیا ہے۔ اس کے مقدمہ میں ضروری تنقیدی اور تحقیقی مباحث کو اس طرح سمیٹا گیا ہے کہ عام قارئین یا طلباء کو اس حیرتناک داستان کو سمجھنے میں آسانی ہو جاتی ہے۔ اور وہ سلسلے بھی معلوم ہو جاتے ہیں جو اس میں نسل در نسل چلتے رہتے ہیں۔ اُن کی اس علمی کاوش کا ادبی دنیا میں خیر مقدم کیا گیا ہے۔

آج سے تقریباً ساٹھ سال قبل مشہور نقاد پروفیسر کلیم الدین احمد نے اپنے





## ڈاکٹر محمد باقر کی ایک غیر مطبوعہ تحریر (خان آرزو کے تذکرہ ”مجمع النفائس“ پر مقدمہ)

Dr Muhammad Baqir was former Head of Persian Department and Principal Oriental College Punjab University Lahore. He started editing of "Majma-un-Nafais" by Sirajuddin Ali Khan Arzoo, a renowned scholar of the sub-continent, but he could not accomplish it. His very important critique on "Majma-un-Nafais" was unpublished so far. It is now presented in this article with a brief introduction.



ڈاکٹر محمد باقر سابق صدر شعبہ فارسی اور پرنسپل یونیورسٹی اور سنٹرل کالج پنجاب یونیورسٹی لاہور کو تذکروں سے خاص دلچسپی تھی اور ان کے اقتداء میں نئی تذکرے شائع کرتے جیسے "تذکرۃ المعاصرین" اور "تخزن الغرائب" وغیرہ۔ انہوں نے برصغیر کے ممتاز عالم، سرت الدین علی خان آرزو کے معروف تذکرہ "مجمع النفائس" کی تدوین و تصحیح پر کام شروع کر رکھا تھا لیکن اسے مکمل نہ کر پائے۔ انہوں نے مجمع النفائس کا متن پنجاب یونیورسٹی میں موجود دو قلمی نسخوں کی مدد سے تیار کیا تھا۔ بعد میں پاکستان نیشنل میوزیم

کراچی سے ایک قلمی نسخے کا عکس بھی منظرِ آئینے سے حاصل کر لیا تھا لیکن بزرگسالی اور شدتِ بیماری کے باعث اس سے تقابل کی نوبت نہ آئی۔ وفات سے پہلے ڈاکٹر صاحب نے اپنا تیار کردہ متن اور نسخہ کراچی کا عکس مرکز تحقیقاتِ فارسی ایران و پاکستان، اسلام آباد کی تحویل میں اس سفارش سے ساتھ دے دیا کہ اس کی اور ان کی مرتبہ کتاب "تاریخ پنجاب" کی اشاعت کا اہتمام کیا جائے۔ لیکن ڈاکٹر مرحوم کی یہ آرزو تیس سال تک پوری نہ ہو سکی۔ بالآخر ۲۰۰۴ء میں مرکز تحقیقاتِ فارسی ایران و پاکستان نے "مجمع النفائس" کی اشاعت کا تہیہ کیا اور اس پر مزید تحقیق و تدقیق سے کام لی انجامِ دی نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد کے شعبہ فارسی کے اساتذہ ڈاکٹر مہر نور محمد خان (راقمِ اسطر) اور ڈاکٹر محمد سرفراز ظفر کے سپرد کی تاکہ وہ اس کا نسخہ کراچی اور پنجہ دیگر قلمی نسخوں کے ساتھ تقابل کر کے ایک محقق ایڈیشن تیار کریں۔

جب تذکرہ کی تصحیح کے یہ منابع کی تہمتِ شائع کی تو معلوم ہوا کہ ڈاکٹر محمد باقر کے تیار شدہ متن کا آغاز سے لے کر حرفِ سین تک کا حصہ گم ہو گیا ہے۔ شاید اس کی وجہ گذشتہ تیس سالوں میں مرکز تحقیقاتِ فارسی کی ایک جگہ سے دوسری جگہ میں نقلِ مکانی تھی۔ چونکہ پہلے ہی اس تذکرے کی اشاعت میں بہت تاخیر ہو چکی تھی لہذا فیصلہ کیا گیا کہ "مجمع النفائس" کی پہلی جلد ڈاکٹر محمد باقر کے مرتبہ متن کی بجائے ڈاکٹر زبیر النساء علی خاں کے تدوین کردہ متن سے شائع کی جائے۔ یہ متن دراصل تہران یونیورسٹی میں ان کا ڈائریٹ کا تحقیقی مقالہ تھا لہذا "مجمع النفائس" کی پہلی جلد اواخر ۲۰۰۴ء میں شائع کر دی گئی۔ اگرچہ اس اقدام سے روشِ تحقیق میں یکسانیت کی کیفیت و انجام متاثر ہوئی ہے لیکن "مجمع النفائس" اتنا بڑا بھاری پتھر تھا کہ اُسے اس وقت متن کے بعض حصوں کی گمشدگی کے باعث ترک کر دیا جاتا تو آئندہ شاید اس کی طباعت کے امکانات کبھی پیدا نہ ہوتے۔

خوش قسمتی سے بڑی تلاش و جستجو کے بعد محلولہ بابائے مشدہ حصہ فاعلوں اور کاغذات کے ہمارے سے مل گیا۔ مقدمہ کی اہمیت کے پیش نظر اس کی اشاعت کی مناسب جگہ تو جلد اول تھی لیکن چونکہ یہ پہلی جلد کی طباعت کے بعد ملا اس لیے اس کا فارسی ترجمہ ”مجمع النفائس“ کی دوسری جلد مرتبہ ڈاکٹر مہر نور محمد خان کے آغاز میں شائع کیا جا رہا ہے۔

سراج الدین علی خان آرزو (متوفی ۱۱۶۹ھ مطابق ۱۷۵۶ء) برصغیر میں فارسی زبان و ادب کے ایک مایہ ناز عالم اور پایے کے مصنف تھے۔ آپ بیک وقت شاعر، دیب، ماہر لسانیات، نقاد، شرح نگار اور لغت نویس تھے۔ ذوق سخن، شرح سخن اور فارسی زبان شناسی میں ایسا فاضل، امیر خسرو کے بعد برصغیر کی سر زمین میں کوئی دوسرا پیدا نہیں ہوا۔ ان کی متنوع تصنیفات ان کے دانش و فضل اور وقت نگہری کا بہترین نمونہ ہیں۔ ان میں ایک یادگار تصنیف فارسی شعرا کا تذکرہ ”مجمع النفائس“ ہے۔ یہ صرف تذکرہ ہی نہیں بلکہ بہترین ادبی تنقید، شعر شناسی اور ادب لطیف کا شاہکار ہے۔ اس میں آرزو نے تقریباً بیس ہزار سات سو سے زیادہ شعرا اور ان کے کلام کا ذکر کیا ہے۔ اس تذکرہ کی قدر و قیمت عام تذکروں سے اس حیثیت سے بہت زیادہ ہے کہ آرزو نے اس میں شعرا کے کلام کی ادبی حیثیت پر بحث کی ہے اور اپنی ناقدانہ رائے کا اظہار کیا ہے۔ ہذا بقول ڈاکٹر ریحانہ خاتون، ”مجمع النفائس کو فارسی ادب کا ”نسیاٹلو پیڈیا“ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔“ (احوال و آثار سراج الدین علی خان آرزو، ماہر، المذوقین سہ ماہی، ۱۰، ۱۹۸۷ء، ص ۱۳۷)

اس قدر با عظمت کتاب کے بارے میں ڈاکٹر محمد باقر کے ملاحظات حیرت انگیز ہیں۔ ان کے خیال میں ”مجمع النفائس“ تذکرہ نہیں بلکہ بیاض کی ایک بہتر شکل ہے کیونکہ مصنف نے اس کی تالیف میں ترتیب زمانی ملحوظ نہیں رکھی اور نہ سنین کا اہتمام کیا ہے۔ غالب ڈاکٹر صاحب کے ذہن میں یہ تاثر ”خزائن عامرہ“ کے مولف میر غلام علی آزاد بنگرامی کے اس بیان سے پیدا ہوا:

”۔۔۔ ہر چند متوجہ تحریر احوال شعرا و ضبط تاریخ و احوال و وفات و سنوات و قاتل و ذکر شعرا بہ ترتیب زمان نیست و خاص است لفرق در بیاض و تذکرہ طہمین باشد کہ بیاض تنہا اشعار شاعر و تذکرہ احوال و اشعار ہر دو دارد۔“ (خزانہ عامرہ، ص ۱۱۸)

درست ہے کہ آرزو کی حیات میں آرزو، بغیر اُن کی ان سے خط و کتابت تھی یہاں فکری لحاظ سے ان کا تعلق آرزو کے مخالفین، راہِ نی مہاجر شاعر شیخ علی حزیں اہجی کے حامیوں میں سے تھا اور انہوں نے اپنے تذکرے ”خزانہ عامرہ“ میں خان آرزو کی حزیں اہجی کے اشعار پر تنقید کی مخالفت کرتے ہوئے ”تسبیح کا وقت“ یا ہے۔ ”خزانہ عامرہ“ کا بیان جو کہ آرزو کی وفات (۱۱۶۰ھ مطابق ۱۷۴۷ء) کے بعد تالیف ہوا، اس ادبی مناقشہ کا نشانہ نہ معلوم ہوتا ہے جو خان آرزو اور شیخ اہجی اور ان کے حامیوں کے درمیان برپا رہا۔

”تذکرہ نویسی کی عمومی روایت کے مطابق تذکرے ترتیب زمانی کی بجائے ترتیب الفبائی سے لکھے جاتے تھے۔ ان میں شاعر کے تخلص یا نام کو بنیاد بنایا جاتا تھا کیونکہ عام طور پر قاری شاعر کے تخلص سے آشنا ہوتا ہے اور اسی کے تحت تذکروں سے حالات کی جستجو کرتا ہے۔ خان آرزو نے بھی مجمع الفہائس کی تدوین میں اسی روش کو مدنظر رکھا ہے۔“ (عارف نوشاہی، ذائقہ، مجلہ ”پیغامِ آتش“، شمارہ ۲۳،

۲۰۰۵ء، ص ۱۳۵)

جہاں تک شعرا کے حالات جمع نہ کرنے کا تعلق ہے ایسا نہیں کہ آرزو نے سہل انگاری کے باعث اس کا اہتمام نہیں کیا۔ یہ غالباً ان کا سوچا سمجھا فیصلہ تھا۔ ایرانی شعرا کے حالات تو ایرانی تذکرہ نگاروں نے تفصیل سے لکھ دیے تھے۔ جبکہ برصغیر کے شعرا کے



بارے میں اطاعت کی عدم دستیابی یا سرد مہری کے باعث ان تذکروں میں یہاں کے شعرا کے سوانح بہت کم تھے اور کچھ تھے بھی تو بہت حقارت آمیز تاثرات کے عکاس تھے۔ چونکہ خان آرزو برصغیر میں فارسی شعر و ادب کے زیر دست حامی و مدافع تھے اس لیے غالباً انہوں نے ایرانی شعرا کے بارے میں تفصیل تکرار سے پہلو پچات ہوئے زیادہ تر توجہ برصغیر کے شعرا کی سوانح اور ادبی حیثیت کو اجاگر کرنے کی طرف مبذول کی۔

خان آرزو کے شعری ذوق سے متعلق بھی محترم ڈاکٹر صاحب کی رائے سے اختلاف کی گنجائش ہے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی کے بقول ”آرزو شاعروں کے شاعر اور ناقدوں کے ناقد تھے۔۔۔ فن شعر میں ان کی رائے سارے برعظیم میں مستند مانی جاتی تھی۔ دہلی کے فارسی و ریختہ گویان ان کی رائے کو حدیث قدسی کا سا درجہ دیتے تھے۔ شعرا اور اہل علم و ادب اپنا کلام و رموزات انہیں اصلاح کے لیے بھیجتے تھے۔“ (تاریخ ادب اردو، جلد ۱۰، مطبوعہ مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۹۳ء، ص ۱۵۳، ۱۶۳)

ایران کے مایہ ناز استاد پروفیسر ڈاکٹر شفیع کدکئی، خان آرزو کو ”مستند بزرگ زمانہ“ سبک شناس بی ہمتای قرون“ کہتے ہیں۔ (شاعری در مجموعہ مستندین، مطبوعہ نشر گ، تہران، ۱۹۹۶ء، ص ۶۳)

ڈاکٹر محمد باقر نے ”مجمع النفائس“ میں ذکر کیے گئے شاعروں کی تعداد ایک ہزار چار سو یا پانچ سو کے قریب لکھی ہے جب کہ مرکز تحقیقات فارسی کے اہتمام سے زیر طباعت تذکرے میں ایک اندازے کے مطابق شعرا کی تعداد ایک ہزار سات سو سے کچھ زیادہ ہی بنتی ہے۔ غالباً ڈاکٹر صاحب نے شعرا کی فہرست کی تیاری میں اس نسخے سے استفادہ کیا ہے جو ناقص ہے اور اس میں بہت سے شعرا کا ذکر نہیں آیا۔

آخر میں دو ایک نکات کی وضاحت کر دینا ضروری سمجھتا ہوں۔ خان آرزو نے ”مجمع النفائس“ میں والد داغستانی کے ذیل میں ان کے تذکرے ”ریاض الشعرا“ کا ذکر

کرتے ہوئے کہا ہے: "تذکرہ شعرائی مقدمہ، مترخیزہ نوشتہ قریب پہ چہل ہزار بیت، نہایت مضبوط و فقیر آرزو بعد از نوشتن این نسخہ تذکرہ مذکور پہ نظر آمد و اے این ہمہ درد سرنگی کشید۔" یعنی اگر مجھے ریاض الشعراء تذکرہ کے لکھنے جانے کا علم ہوتا تو میں اپنا تذکرہ مجمع النفاس لکھنے کی زحمت نہ کرتا۔

اس کا مطلب یہ ہے کہ "مجمع النفاس" کے تذکرہ کے مقابلے میں کم مایہ ہے۔ دراصل نادر شاہ کے دہلی پر حملے، قتل و غارت کے دوران والدہ داغستانی نے خان آرزو کی بہت مدد کی تھی جس کا وہ یوں اعتراف کرتے ہیں "در این بی کسی حاکم هجوم آورده آن قدر عطوفت فرموده کہ از چیز تقریر و تحریر یہاں است۔" (مجمع النفاس در ذیل و داغستانی)۔ خان آرزو نے نادر شاہی افواج کی غارتگری کے دور میں والدہ داغستانی کی مہربانیوں کو ملحوظ رکھتے ہوئے اس سرخسی کا اظہار کیا ہے ورنہ نعت نجی، ظرافت اور نقد شعر کے لحاظ سے "ریاض الشعراء" کے مقابلے میں "مجمع النفاس" کا ادبی پایہ بہت ارفع ہے۔

ایرانی سکالر احمد گلچین معانی نے اپنی کتاب تاریخ تذکرہ نویسی فارسی کی جلد دوم میں "مجمع النفاس" پر تبصرہ لکھتے ہوئے لکھا ہے کہ آرزو نے قدما کی سوانح لکھتے ہوئے کلی طور پر تذکرہ عرفات العاشقین تقی اوحدی اور تذکرہ نصر آبادی سے استفادہ کیا ہے۔ آرزو نے ان تذکروں کے علاوہ دوسرے منابع سے بھی استفادہ کیا ہے جن کا ذکر انہوں نے مجمع النفاس کے مقدمے میں کر دیا ہے۔ نیز متن میں بھی کثرت جملوں پر اپنے مآخذ کا ذکر کیا ہے۔ آرزو کا امتیاز یہ ہے کہ انہوں نے بہت سے نکات پر دوسرے تذکروں سے اختلاف کیا ہے بلکہ ان پر اپنے تحقیقی مطالب کا اضافہ کیا ہے۔ جہاں تک احمد گلچین معانی کی رائے کا تعلق ہے، یہ دراصل بقول ڈاکٹر محمد رضا شفیعی کدکنی "ایہانیوں کے اس احساس برتری، تنبر اور غرور کا شاخصانہ ہے (شاعری در ہجوم منتقدان، ص ۶۵) جس کے خلاف خان آرزو نے تنبیہ الغافسین لکھ کر قد علم کیا تھا۔

ستاد عالی قدر محترم ڈاکٹر محمد باقر مرحوم کا "مجمع النفوس" پر مقدمہ درج ذیل

ہے



"مجمع النفوس" کے مؤلف سراج مدین علی خان آرزو نے اپنے حالات کتاب میں دو جگہ لکھے ہیں، لیکن کسی بھی جگہ مختلف حالات کی ایسی وضاحت نہیں کی کہ اس کا پورا نقشہ تاریخی پس منظر کے ساتھ مجتہد سامنے آجائے۔ خود میں نے بھی آرزو کے ذکر میں بعض سوانح کا اضافہ کیا لیکن اس مقدم پر مفصل حالات زندگی نہیں لکھے جاسکتے تھے۔ صرف مجتہد ہی چند باتیں بڑھائی جاسکتی تھیں۔ کتاب کا مقدمہ لکھتے وقت خیال آیا کہ سب سے پہلے آرزو کے سوانح حیات مکمل کرنے چاہئیں۔ جن سے بغیر ان کی علمی زندگی، رتبہ فضاہیت اور درجہ کردار کا صحیح اندازہ نہیں ہو سکتا۔ آرزو نے صرف فارسی ہی کی خدمت کے لیے زندگی وقف نہیں کی بلکہ اردو کے ابتدائی دور نشوونما میں بھی اہم کردار ادا کیا تھا۔ یقیناً اسی بناء پر "مجموعہ نغز" کے مصنف نے فرمایا تھا:

"یہ مشابہ کہ اہل حق را دامت برکاتہم، عیال امام ہمام، قبہ امام ابو

حنیفہ رضی اللہ عنہ می گویند، شعرای ہندی زبان را عیال خان آرزو

می گویند، می سرزد" (۱)

آرزو کی شعر گوئی یا مختلف تصانیف کے متعلق کسی کی رائے کچھ ہو، لیکن اس حقیقت سے کون انکار کر سکتا ہے کہ اٹھارھویں صدی کے نصف اوں میں وہ ملک کے ایک ممتاز عالم اور بلند پایہ شاعر و ادیب مانے جاتے تھے بلکہ انہیں اس دور کے شاعروں اور ادیبوں کا سرخیل بھی قرار دیا جائے تو بالکل بجا ہوگا۔ پھر انہوں نے ادب کے مختلف دائروں میں اہم تصانیف ترتیب دیں جن میں سے بعض ایسی ہیں کہ ان جیسی تصانیف پہلے فارسی میں موجود نہ تھیں۔ اس اعتبار سے ان کے سوانح کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔

## آرزو کے معاصر:

بعض معاصرین نے بھی آرزو کے سوانح سے خاص اعتناء فرمایا تھا۔ ان میں سب سے بڑھ کر قابل ذکر میر غلام علی آراء بکراچی ہیں جن کا تاریخی ذوق بہت عمدہ اور سلیجھا ہوا تھا لیکن وہ ضد آباد (نزا، رنگ آباد، سن) میں قیامتے اور صرف خط و کتابت کے ذریعے سے مختلف معصومات حاصل کر سکتے تھے۔ یہ ہیں ہم انہوں نے پہلے "آرزو" (ماثر اندام و فتہ ثانی) میں آرزو کے حالات لکھے اور یہ کتاب آرزو کی زندگی ہی میں مکمل ہو گئی، اور "خزانہ عمارت" مرتب کرتے وقت مزید حالات فراہم کیے۔ اس وقت تک آرزو کا انتقال ہو چکا تھا، چنانچہ انتقال اور میت کی پہلی میں ناقصی کی تفصیل بھی بڑھائی۔ حاتم اہوری آرزو کے دوست تھے۔ ہر بار پہلی میں ان سے ملاقاتیں ہیں۔ انہوں نے اپنے تذکرے "مرہم دیدہ" میں ذاتی تاثرات مرتب کر دیے۔ بندر بن، اس خوشنویس، خان آرزو کا عزیز شاگرد تھا۔ اس نے اپنا "غینہ" مرتب کر کے صدائے لیے مکرم سدا کی خدمت میں پیش کر دیا۔ اسے دیکھتے وقت آرزو نے اپنے حالات کے متعلق بعض ایسی تحریریں خواہ شامل کرائیں جو "مجمع الناس" یا کسی دوسری کتاب میں نہیں آتی تھیں۔ ان کے علاوہ بھی کئی ماخذ تھے۔ پھر آرزو کے بعد جس صاحبِ علم نے اردو یا فارسی کا کوئی تذکرہ لکھا، اس میں آرزو کا ذکر تفصیل یا اجمالاً ضرور آیا۔ ایسی پندرہ بیس کتابیں تو میری نظر سے گذر چکی ہیں۔ میں نے تمام کتابوں سے ضروری حالات خذ کیے۔ پھر ایک ایک واقعہ و سانحہ کے تاریخی پس منظر کا سراغ لگایا تاکہ اس کی حقیقی حیثیت کا صحیح اندازہ ہو سکے۔ اس طرح ایک مرقع تیار کیا جو غالباً آرزو کے حالات میں پہلا جامع اور مستند مرقع ہے۔ امید ہے یہ اس فیض شخصیت کے بارے میں زیادہ سے زیادہ صحیح موازنہ کر لیتے ہیں ہر اعتبار سے معاون و معتمد علیہ ثابت ہوگا۔

بکھرے ہوئے واقعات کو جگہ جگہ سے چن کر صحیح مقامات پر آراستہ کرنا سہل نہ

تھا۔ یہ کام تاریخی پس منظر سے پوری طرح آگاہی کے بغیر انجام نہیں پاسکتا تھا۔ اس پس منظر کی روشنی میں مجھے بعض حالات کا احساس ہوا جن کے لیے مزید چھان بین ضروری تھی۔ خدا کا شکر ہے کہ بعض مآخذ سے ایسی چیزیں مل گئیں جن سے احساس کی پوری توثیق ہوئی۔

اس داستان سرائی سے مقصود معاذ اللہ یہ نہیں کہ اپنے ناچیز کام کی اہمیت جتوں۔ بے گز نہیں۔ مقصود محض یہ ہے کہ خوانندگان کرام پر واضح ہو جائے کہ مجھ فرد ماہی علم و عمل کو اس مہم کے سرانجام دینے میں کون کون سے مرحلے پیش آئے اور کس طرح تاریخی میں ہاتھ پاؤں مارتے ہوئے صرف اللہ کی رحمت سے علم کی روشنی متی گئی۔ اگر یہ مرقع تیار نہ ہوتا تو اس کے بغیر ”رزو“ کی شخصیت کے موازنے کے لیے ایک قابل عقاد بنیاد کیونکر استوار ہو سکتی تھی؟ گر میری یہ ناچیز کوشش اصل راستے کو کسی قدر بھی ہموار کرنے اور اس کے متعل مرصوں کو ایک حد تک سہل بنانے میں مدد دے سکے تو میں سمجھوں گا کہ میری مشقت خیز جستجو کا صلہ مل گیا اور علمی و ادبی خدمات کا حقیقی صلہ اس کے سوا ہو بھی کیا سکتا ہے؟

### تاریخ ولادت:

۴ روایت کے مطابق خان آرزو ۱۱۰۱ھ (۱۶۸۹ء) میں بہ مقام اکبر آباد (سُرہ) پیدا ہوئے۔ (۲) سید غلام علی آزاد بلگرامی نے ”سرو آزاد“ (ماثر اکرام دفتر ثانی) میں فرمایا ہے:

”ولادت شیخ سراج الدین علی در منتهای مائتہ وادی عشر (۱۱۰۰ء)

واقع شد۔“ (۳)

میرزا دمرحوم کا آخری تذکرہ ”خزانہ عامرہ“ ”سرو آزاد“ کے بعد مرتب ہوا۔



جس میں آزاد کے حالات زیادہ مستند طریق پر تحریر فرمائے۔ اور اس میں تاریخ ولادت ۱۱۰۱ھ ہی بیان کی ہے (۴)۔

”سینہ خوشگو“ (دفتر ثالث) کی اشاعت سے پیشتر یہی تاریخ مستند مانی جاتی تھی لیکن اب خود آزاد کی تحریر ہمارے سامنے آئی ہے جس میں وہ تحریر فرماتے ہیں

”فقیر سراج الدین علی آزاد۔۔۔ درساں بہار نوادہ ولادت یافت۔ والد مرحوم۔۔۔ از ”نزل غیب“ تاریخ تولد یافتہ۔“ (۵)

تقویم کے مطابق ۱۰۹۹ھ، ۲۸ اکتوبر ۱۶۸۷ء سے شروع ہو کر۔ اکتوبر ۱۶۸۸ء پر ختم ہوا۔ ”نزل غیب“ سے بھی ۱۰۹۹ھ ہی برآمد ہوتے ہیں۔ مہینہ معلوم نہیں کہ وثوق سے کہہ سکیں۔ خان آزاد ۱۶۸۷ء میں پیدا ہوئے یا ۱۶۸۸ء میں۔ ایسے حالات میں یہ طریق یہ ہے کہ جس عیسوی سال کی طرف قمری مہینے زیادہ ہوں۔ اسی وقت کے مہینے میں ترجیح دیتا ہوں۔ یہاں ۱۶۸۷ء کی طرف صرف دو مہینے ہیں اور ۱۶۸۸ء کی طرف اس مہینے، ہذا میں نے عیسوی سال ولادت ۱۶۸۸ء ہی اختیار کیا ہے۔

### خاندان:

آزاد کا سلسلہ نسب والد اور والدہ دونوں کی جانب سے خاص اہمیت کا حامل ہے۔ ان کے والد حسام الدین، شیخ کمال الدین کے خلاف میں سے تھے جو سلسلہ چشتیہ کے نامور بزرگ شیخ نصیر الدین محمود مشہور بہ ”چراغ دہلی“ کے بھانجے تھے۔

”تزیینہ الصفیاء“ میں صاحب ”اخبار الودیاء“ کی روایت ان الفاظ میں درج ہے

”شیخ نصیر الدین (چراغ دہلی) را در اودھ (جو ان کا وطن تھا)

خواہری بود، از وی کلان و عقیقہ زمان۔ او نیز دو پسر داشت۔ یکی

مولانا زین الدین علی، دوم کمال الدین حامد۔ و شیخ نصیر الدین گاہ

گاہ از حضرت شیخ (حضرت نظام الدین اویا) اجازت گرفتہ برای  
زیارت ہمیشہ مکرمہ در اودھ تشریف بردی و بعد حصول ملاقات باز  
حاضر آمدی۔ (۶)

یہ قطعاً شبہ نہیں کہ حضرت شیخ چراغ دہلی کے ایک بھانجے کمال مدین حامد  
تھے جن نے اخلاف میں سے آرزو کے والد حسام الدین تھے اور خود شیخ کمال الدین حامد کا  
نسب خوب فید الدین عطار سے ملتا ہے۔ اسی نسبت کے پیش نظر آرزو نے کہا تھا:

جد است مرا حضرت عطار، ازیں رہ

اشعار خود انکوں پہ نشاپور فرستم

یہ بتانے کی غائب ضرورت نہیں کہ نیشاپور حضرت عطار کا وطن تھا۔

شیخ کمال مدین اور خان آرزو کے درمیان کم و بیش ساڑھے تین سو سال کا  
افصل ہے۔ ان کا خاندان علم و ثروت میں پشت بہ پشت یقیناً کسی نہ کسی حد تک ممتاز رہا ہو  
گا۔ ساڑھے تین سو سال میں آبائی نسبت کی یاد پر برتازہ رہی۔ اگر اہلیز کی اس حیثیت  
کا رشتہ نہ جاتا تو بظاہر یہ یاد تازہ و برقرار رہنے کی کون سی صورت تھی۔

خان آرزو کی والدہ ماجدہ کا نسب حضرت شیخ حمید الدین معروف بہ محمد غوث  
گوالیاری سے ملتا تھا۔ خان آرزو کے والد بہ سلسلہ منصب دہری مختلف مقامات پر رہے۔  
اغلب ہے کہ کسی وقت بہ زمانہ قیام گوالیار یہ نکاح کر لیا ہو اور اس میں خاص کشش کا ایک  
محرک خود شیخ محمد غوث گوالیاری کی نسبت بھی ہوگی اس طرح ان کی درخواست نکاح غالباً  
بدین وجہ قبول کر لی گئی کہ وہ ایک ایسے خاندان کے فرد تھے جو روحانی اعتبار سے ممتاز تھا۔  
جس حد تک اندازہ ہو سکتا ہے یہی معصوم ہوتا ہے کہ آرزو کی والدہ نے زندگی گوالیار ہی  
میں گزری اور وہ مستقل طور پر آئہ بھی نہ آئیں۔

اگر نسب فخر کی کوئی چیز ہوتا تو خان آرزو اپنے پداری و مادری سلسلے میں تین

بزرگوں پر جتنا بھی چاہتے فخر کر سکتے تھے۔ اول حضرت عطار، دوم حضرت چراغ دہلی، سوم حضرت محمد غوث گویاری، لیکن عرفی ٹھیک ہی بہہ گیا ہے

اما نہ بود وصف اضافی ہنر ذات  
ایں فتویٰ ہمت بود ارباب ہم را

نیز

مایہ از زندگی از گہر خویش گیر  
تا کی ایں عز و ناز از آب و نعم داشتن

اصلی سرمایہ فخر وہی ہے جو انسان اپنے اندر پیدا کرے۔ "با واجداد کی استخوان فروش کسی بے جوہر کو کیا فائدہ پہنچ سکتی ہے اور صاحب جوہر عزت و شہرت کی اونچ گاہوں کے لیے باپ دادا کے سہاروں کا کب نیاز مند ہوا ہے؟ یہ نسبتیں بھی اسی وقت زیبا معلوم ہوتی ہیں جب انسان خود صاحب کماں نہ سہی تاہم کسی نہ کسی دائرے میں کسی قابل ذکر حیثیت کا حامل ہو۔

### آرزو کے والد:

آرزو کے والد ماجد کا نام حسام الدین تھے۔ وہ سپاہی پیشہ تھے اور شاہنشاہ عالمگیر کے منصب داروں میں شامل تھے۔ آرزو نے لکھا ہے کہ وہ کبھی کبھی شعر بھی کہتے تھے اور حسامی یا حسام تخلص کرتے تھے۔

”ہر چند سپاہی پیشہ بود در سلک منصب داران عالمگیر شاہی منسلک، اما

گاہے بہ سلسلہ جنابانی موزونیت طبع، شعری فرمود۔“

یہ ”جمع النفوس“ کا اقتباس ہے۔ آرزو نے شیخ حسام الدین کے جو شعر نمونے

کے طور پر درج کیے ہیں، وہ بے شائبہ مبالغہ خاصے اچھے ہیں۔ یہ لحاظ مضمون بھی اور یہ اعتبار اسلوب بھی؛ حالانکہ حسام الدین نے شعر گوئی کو اپنا مستقل مشغلہ نہیں بنایا تھا جیسا

کہ ان کے فرزند ارجمند نے بنالیا تھا۔ مثلاً مندرجہ ذیل نمونے ملاحظہ فرمائیے

گئی چین بر جہیں گا ہے تقسم کردہ می آئی  
بہ ہر رنگی کہ خواہی جلوہ کن، محو تماشا یم

بہ آہنگ عجب بردہ است مطرب زادۂ ہوشم  
کہ از حیرت سراپا ہم چونی کہ چشم و مگر گوشم

در بیاباں ڈالہ کار سنگ طقلاں می کند  
در ازل شد قسمت دیوانہ از ہر باب سنگ

”خری شعر ژلہ باری کے متعلق ذاتی تجربے پر مبنی معلوم ہوتا ہے۔ سپاہی پیشہ ہونے کی وجہ سے شیخ حسام الدین کو فوج کے ساتھ کوچ یا قیام کے دوران کھلے میدان میں ژلہ باری کا تجربہ غالباً کئی مرتبہ ہوا ہوگا۔ اسی سے یہ شعر صورت پذیر ہوا ہے۔

آرزو کے ایک بیان سے معلوم ہوتا ہے کہ شیخ حسام الدین بھی ایک لفظ سے انستہ یا نادانستہ بیٹے کے رجحان شعر گوئی میں تحریک کا باعث ہوئے۔ فرماتے ہیں ”والد مرحوم در ہنگامیکہ از لشکر بہ گواہیآر آمدہ بودند، در خدال شب ہا صد، دوصد بیت از اشعار متاخرین یادی دادند۔ ہاں سرمایہ شاعری شدہ، در عمر چہار دہ ساگی مرا ذوقی بہ شعر پیدا کردید۔“ (۷)

### تعلیم و تربیت:

آرزو کا اپنا بیان ہے:

۱۔ میں نے پانچ چھ سال کی عمر تک گلستان، بوستان، پندنامہ، نام حق وغیرہ کے سوا فارسی میں کچھ نہیں پڑھا تھا۔

۲۔ پانچ چھ سال کی عمر سے چودہ سال کی تک عربی علوم حاصل کرنے میں مشغول رہا۔

فرماتے ہیں۔

"خیر از کتاب گلستان و بوستان و پند نامہ شیخ سعدی و نامہ حق، انہم در پیش شش سالگی، دیگر کتب فارسی نخواند۔ تا چہ راہ سالگی بہ کسب

علوم عربیہ اشتغال داشت۔" (۸)

گزشتہ ہے کہ فارسی کی بنیادیں استوار کرنے اور اس زبان سے صحیح ذوق کو فروغ دینے کے لیے گلستان اور بوستان سے بڑھ کر کون سی کتابیں موزوں ہوسکتی تھیں؟ ہمارے ہاں یہی کتابیں سارٹھ ستہ سال پیشتر تک طفلی میں پڑھانی جاتی تھیں۔ جن لوگوں نے یہ پڑھ لی تھیں وہ بہ تکلف فارسی سمجھ بھی لیتے تھے اور بولتے بھی تھے۔ درجہ دو کتابوں میں پڑھتے جاتے تھے جس میں عربی الفاظ کی کثرت نہیں ہوتی تھی۔ ظف یہ کہ شعر بھی صحیح پڑھتے تھے اور ان کا تلفظ بھی بالکل درست ہوتا تھا۔ آج یہ دونوں باتیں جستہ جستہ ہی نظر آتی ہیں، دستہ دستہ نہیں۔ پھر ان لوگوں کی عقل و دانش کو بھی فروغ حاصل کرنے میں مدد ملتی تھی اور صلاحیت فکر بھی جوا پاتی تھی۔ سبب اس کے سوائے یہ تھا کہ ان نصاب موزوں تھا۔ دوم طریق تعلیم بہت اچھا تھا۔ اگرچہ اس میں آج کل کی فذیت کو زیادہ دخل نہ تھا اور درخت پھل سے پچھا جاتا ہے۔ یہ نہیں کہ درخت کی نمبداشت کے استہام میں تو ہنہام کوئی دقیقہ سعی اٹھا نہ رکھا جائے مگر ذالیوں کے دامن میں پھل بھی نظر نہ آئے۔ گراے تو شاز و کم تر۔

### شعر گوئی کا آغاز:

آرزو کی شعر گوئی کا آغاز چودہ سال کی عمر میں ہوا۔ وہ خود فرماتے ہیں کہ جس



زمانے میں عربی کی تحصیل ختم ہوئی اسی زمانے میں شعر کہنے لگا۔ ظاہر ہے اس وقت تک فارسی کا مطالعہ محدود تھا یعنی گلستان بوستان وغیرہ پڑھ چکے تھے یا وائد کے یاد کرائے ہوئے شعرا ان کے لیے فارسی کا اندوختہ تھے۔ اس بنا پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ آرزو کو فن شعر سے فطرتی مناسبت تھی۔ اگرچہ ان کا انداز و اسلوب وہ نہ تھا جو فطرتی شاعروں کا ہوتا ہے۔ جن لوگوں نے ان کے اشعار دیکھے ہیں (اور ان کا سب سے بڑا ذخیرہ "مجمع النفائس" میں ملتا ہے) ان پر واضح ہو گا کہ آرزو کے شعروں میں شعریت کے بجائے "طیبت" کا رنگ غالب رہتا ہے۔

اکبر آباد (آگرہ) آرزو کا وطن تھا۔ گوالیار میں ناھیال تھی۔ لیکن وہ لکھتے ہیں

”در شہر متھرا کہ خاک قیامت خیز و سرزمین شورائیمز است، شور جنون  
شعر در من، فادہ و بعد از چند گاہ باز پہ گوالیار رستم۔“ (۹)

یہ غربیت کی تحصیل سے فراغت کا زمانہ ہے جب ان کی عمر پندرہ سولہ سال یا غائب کسی قدر زیادہ ہوگی کچھ معلوم نہیں کہ وہ کس غرض سے متھرا گئے تھے جو گوالیار اور اکبر آباد کے درمیان نہیں بلکہ اکبر آباد اور دہلی کے درمیان ہے۔ یہ بھی معلوم نہیں کہ ان کے لیے کس وجہ سے متھرا کی خاک قیامت خیز و شورائیمز بن گئی۔ الفاظ سے بظاہر یہ دل کا معاملہ معلوم ہوتا ہے اور معلوم ہے کہ شعر گوئی جنون کی شکل اسی وقت اختیار کرتی ہے جب معاملہ دل کا ہو۔

گوالیار پہنچ کر آرزو میر عبد الصمد خن کو شعر دہانے لگے جو جزیرے کے مشرف (اروند) کی حیثیت سے گوالیار آئے تھے۔ دو تین مہینے کے بعد تبادلہ ہو گیا اور وہ اکبر آباد چلے گئے۔ آرزو لکھتے ہیں کہ میں نے کچھ مدت بے کسی اور تنہائی میں گزاری۔ پھر میر غلام علی احسنی سے ملاقات ہو گئی اور انہیں سے مشورہ خن ہونے لگا۔ ”مجمع النفائس“ میں آرزو نے احسنی کے حالات بھی لکھے ہیں اور استفادے کا اعتراف بھی واضح الفاظ میں کیا ہے۔

## سفر دکن:

یقینی طور پر کچھ نہیں کہا جاسکتا کہ ترمذی نے اس حالت میں کتنا وقت گزارا۔ ترمذی کے مطابق یہ مدت چار سال سے کم نہ ہوگی۔ تھارہ بیس سال کی عمر تک وہ کبر آباد یا گواسیارہی میں رہے کیونکہ دونوں ان کے وطن تھے۔ ایک والد ورن کے خاندان کی نسبت سے، دوسرا والد ماجدہ کے سبب سے۔ چنانچہ اس کا سفر پیش آیا۔

حقیقت یہ معلوم ہوتی ہے کہ ۱۱۱۵ھ مطابق ۱۷۰۳ء میں ان کے والد کا انتقال ہو گیا تھا۔ خوشنویس شیخ حسام الدین کے حالات میں لکھا ہے

”در ہزار و صد و پانزدہ رحلت فرمود۔“ (۱۰)

اس وقت ترمذی سولہ سال کے تھے۔ ممکن ہے والد کی وفات کے باعث انہیں ملازمت کی ضرورت پیش آگئی ہو۔ یہ بھی ممکن ہے کہ دکن کی خالی سامی پران کے تقرر کا امکان ہو۔ اس دور میں ایسا اکثر ہوتا تھا کہ باپ کی سامی بیٹے کو مل جاتی تھی۔ وہ گواسیار یا اکبر آباد سے دہلی جاتے ہوئے متھرا میں کچھ عرصہ ٹھہرتے ہوں۔ وہاں دل کا کوئی معاملہ پیش آگیا ہو جس کے ساتھ ہی شعر گوئی شروع ہوگئی ہو۔

۱۱۱۷ھ یا ۱۱۱۸ھ کے اوائل (۱۷۰۶ء) میں وہ منصب دار کی حیثیت سے فوج کے ساتھ دکن گئے۔ عالمگیر دکن ہی میں تھا اور وہاں متفرق ٹریوں کا سلسلہ جاری تھا۔ اگرچہ شاہنشاہ تمام بڑی مہمیں ختم کر کے احمد نگر میں آ بیٹھا تھا، فوجیں شمالی ہند سے دکن جاتی تھیں اور ایک خاص مدت تک خدمات انجام دے کر لوٹ آتی تھیں۔ پھر دوسرے گروہ پہلوں کی جگہ لینے کے لیے چلے جاتے تھے۔ آرو کا سفر بھی یہی حالات میں ہوا۔ غالباً وہ اس مقام پر نہیں پہنچنے پائے تھے جہاں انہیں متعین کیا گیا تھا کہ عالمگیر کا انتقال ہو گیا (ذی قعدہ ۱۱۱۸ھ مطابق فروری ۱۷۰۷ء)۔

عالمگیر کا دوسرا فرزند محمد اعظم شاہ گجرات سے والد کی زیارت کے لیے آیا تھا۔

پھر اسے واپس جانے کا حکم مل گیا۔ وہ چالیس پچیس میل گیا ہو گا کہ انتقال کی اطلاع مل گئی۔ فوراً وہیں ہوا۔ میت دفن کے لیے خدا آباد بھجوائی۔ خود بادشاہی کی بیعت لی اور بڑے بھائی سے ٹکرتاج و تخت کا آخری فیصلہ کرنے کے لیے شمالی ہند کی طرف روانہ ہو پڑا۔ آرزو اس کے ساتھ دکن سے واپس ہوئے تھے۔ وہ سفینہ خوشنویں میں لکھتے ہیں

”بعد ازاں اتفاق رفتن بہ سمت دکن افتاد۔ تار سیدہ بہ لشکر واقعہ

بادشاہ غفران پناہ عالمگیر روداد۔“ (۱۱)

مجمع الفہام میں فرماتے ہیں:

”بعد نہ ماہ سفر بہ لشکر مذکور ہمراہ بادشاہ زادہ عالی جاہ محمد اعظم شاہ، کہ

بعد فوت پدر، بہ تخت سلطنت نشست، از دکن روانہ ہندوستان شد۔“

مشیہ کا فرزند کبر محمد معظم کابل سے لاہور اور دہلی ہوتا ہوا آئے پہنچ گیا۔ اعظم شاہ نے بل و عیال اور بھاری ساز و سامان کو گوالیار میں چھوڑا۔ جملۃ الملک اسد خاں وزیر اعظم کو عمرانی کے لیے مقرر کر دیا۔ لشکر کا ایک حصہ بھی وہیں ٹھہرا دیا۔ خود آگے بڑھ کر چا جو (نرا دھوں پور) کے میدان میں بڑے بھائی سے جنگ کی (جون ۱۷۰۷ء) محمد اعظم شاہ اس جنگ میں مارا گیا اور محمد معظم شاہ بہادر شاہ کے لقب سے شاہنشاہ ہند بن گیا۔

### عہد بہادر شاہی:

آرزو اسی لشکر کے ساتھ تھے جو گوالیار میں ٹھہرایا گیا تھا۔ گوالیار ان کا گھر تھا۔ وہ وندہ کے پاس چلے گئے۔ معصوم ہوتا ہے کہ لشکر میں منصب دار کی حیثیت سے نہیں نے جو تجربہ کیا تھا، وہ سازگار و خوشگوار ثابت نہ ہوا لہذا غائباً اس زمانے میں علمی حیثیت سے زندگی بسر کرنے کا فیصلہ کر چکے تھے۔ اس لیے بہادر شاہ کے عہد میں منصب حاصل کرنے کے بجائے اکبر آباد میں علم حاصل کرنے کے لیے وقف ہو گئے۔

منصب داری سے جیڑائی کی ایک وجہ اور بھی ہو سکتی ہے۔ یعنی قدیم خدمت گزاروں کی قدرومنزلت باقی نہیں رہی تھی اور نئے لوگ معمولی حیثیت سے اٹھ کر صاحبِ عز و جہ بن گئے تھے۔ آرزو لکھتے ہیں:

”بہ سبب برہم زدن زمانہ و قدر نشای خانہ زماں قدیم و پیش آمد

نودولتیاں چند سال پہ کسب علوم پرداخت۔“

یہ بیان بعض دوسری مستند روایات سے ٹکراتا ہے۔ بادشاہ مغلوں کے آخری دور میں بعض فرومایہ لوگ صاحبِ اقتدار بن گئے تھے۔ ان کی یہ اتفاقات قریباً ہر دور میں پیش آتے رہے۔ دوم، یہ بہادر شاہ کے عہد کے واقعات ہیں، جس کے عہد میں عنانِ اختیار منعم خاں خانخاناں کے ہاتھ میں رہی۔ اس کے متعلق ارادت خان واضح کا بیان ہے کہ وہ قدیم خدمت گزاروں ہی کو سب پر ترجیح دیتا تھا۔ یہاں تک اعظم شاہ کے ساتھ ہو کر بہادر شاہ کے خلاف لڑتا تھا۔ امیر اس کا وہ خواہ لے کر بادشاہ کے سامنے پیش ہوتا رہا اور کہتا رہا کہ ان کے سوا سلطنت کا محافظ نہ ہو سکتا ہے؟ باقی رہی مخالفت، تو جب تک فیصلہ مبہم رہا، ہر امیر قصد و نیت سے بہ حالات مجبوری اسی شہزادے کا ساتھ دیتا رہا جس کے پاس وہ مقیم تھا۔ فیصلے کے بعد کسی کو بھی مخالفت جاری رکھنا گوارا نہ ہو۔ پھر ان کا کیا قصور ہے؟ چنانچہ اسد خاں اور اس کے بیٹے ذوالفقار خاں کو پرانے منصب دلائے۔

یہ بھی ممکن ہے کہ آرزو نے بہادر شاہ کے عہد میں منصب کی بھان کے لیے کوشش کی ہو مگر کوئی ایسا وسیعہ میسر نہ آ سکا جو انہیں کامیاب بنا دیتا اور ناکامی کے بعد ان کے دل میں یہ وجہ گھر کر گئی کہ قدیم خانہ زادوں کی قدرومنزلت باقی نہیں رہی تھی اور نودولتیں برسرِ اقتدار آ گئے۔

## مرید تحصیل علوم اور احباب:

تحصیل علم کے متعلق سفینہ خوشگو میں ان کا بیان ہے  
 "پنج سال کتب متداولہ عربیہ را پیش مولانا و مخدومنا شیخ حماد الدین  
 لکھنوی بہ درویش محمد قدس سرہ گذرانید و دریں بین مشق شعر تیز  
 کرد۔" (۱۲)

یہی پانچ سال کی مدت ہے جس میں آرزو نے علم میں بلند پایہ حاصل کیا اور ان کی مشق  
 شعر گوئی بھی خاصی ترقی کر گئی۔ اس دور کے متعلق فرماتے ہیں

"اکثر دریں ایام صحبت یاران موزوں مثل شاہ گلشن، مرزا حاتم بیگ  
 حاتم تخلص، میاں عظمت اللہ کامل، محمد مقیم آزاد میاں علی عظیم  
 خف الصدق میاں ناصر علی و دیگر صادر و وارد بہم دار۔" (۱۳)

ان میں سے شاہ سعد اللہ گلشن اس دور کی ایک مشہور شخصیت تھے۔ خوشگو نے لکھا  
 ہے کہ دہلی میں مسجد زینت المساجد دریا کے کنارے فصیلا سے ٹی ہوئی ہے۔ ہر ہفتے کے  
 روز مشاعرے ہوتے تھے۔ خوشگو نے اسی مسجد کے لیے لکھا تھا

اگر آب و ہوا کی گل زمین شعر خواہی، بین

فضای مسجد بیگم کنار آب جہنا را (۱۴)

حاتم کو شکتہ نویسی میں کمال حاصل تھا۔ فرخ سیر کے عہد میں انتقال ہوا (۱۵)۔

عظمت اللہ کامل کا وطن مراد آباد تھا۔ منصب کی آمدنی کم تھی۔ اس کا شکوہ بھی ایک شعر میں  
 کیا ہے

فلاطوں گر بیاید می شود عاجز بہ تدبیرم

کہ منصب آتشیں داغی شدہ جاگیر جان گیرم (۱۶)

محمد مقیم آزاد کا وطن اکبر آباد تھا۔ آخری دور میں بینائی زائل ہو گئی تھی اور نوکری ممکن نہیں



ری تھی، اس لیے غریبی میں زندگی گزاری۔ ۱۱۵۰ھ (۱۷۳۷ء) میں وفات پائی (۱۷)۔

### دوسری اور تیسری خانہ جنگی:

پھر والدہ نے آرزو کو گوالیار بلا دیا۔ وہ پہلے بھی سترہ بہت کم آئی تھیں اور آرزو کے والد کی وفات کے بعد غالب گوالیار سے کبھی قدم باہر نہ نکالا۔ گوالیار میں والدہ کی مستقل اقامت ہی کی وجہ سے بعض تذکرہ نگاروں نے اس شہر کو آرزو کو دوسرا وطن قرار دے دیا بلکہ بعض نے تو تمام تکلفات ہائے طق رکھتے ہوئے انہیں اصل گوالیار کا ہی بتایا ہے (۱۸)۔ آرزو لکھتے ہیں:

”حسب الطلب حضرت والدہ بہ گوالیار رفت۔ چند گاہ ماندہ بود کہ

باز گردش سلطنت کہ نمودن قیامت است، رود“۔ (۱۹)

یہ اس خانہ جنگی کی طرف اشارہ ہے جو ۱۱۵۰ھ میں بہادر شاہ کی وفات (جنوری ۱۷۱۲ء) پر اس کے چاروں بیٹوں میں شروع ہو گئی تھی۔ (محرم ۱۱۴۲ھ مطابق مارچ ۱۷۱۲ء)۔ پہلے معزالدین، رفیع الشان اور جہاں شاہ نے متحد ہو کر عظیم الشان کو ختم کیا۔ پھر رفیع الشان، معزالدین سے لڑتا ہوا مارا گیا۔ سب سے آخر میں جہاں شاہ کی باری آئی۔ معزالدین کامیاب ہوا جو چاروں بھائیوں میں مالِ اق ترین تھا۔ وہی جہاندار شاہ کے لقب سے شاہنشاہ ہند بنا۔

آرزو گوالیار سے آگرہ پہنچے تو عظیم الشان کا بیٹا فرخ سیر، عبداللہ خاں اور حسین علی خاں (سادات بارہہ) کو ساتھ لے کر باپ کے انتقام اور سلطنت کی بازیافت کے لیے عظیم آباد سے آگرے پہنچ گیا تھا۔ وہیں جہاندار شاہ سے جنگ ہوئی جو شکست کھا کر دہلی بھاگ گیا۔ فرخ سیر نے دہلی پہنچ کر جہاندار شاہ کو نیز ذوالفقار خاں کو قتل کرا دیا جو جہاندار کی کامیابیوں کا ذمہ دار تھا اور خود تختِ سنہال لیا (محرم ۱۱۴۵ھ مطابق فروری

(۱۷۱۳ء) عالمگیر کی وفات کے بعد چھ سال میں یہ مغلوں کی تیسری خانہ جنگی تھی۔ گویا وہ انجام سے بالکل بے پروا ہو کر اس سلطنت کی بنیادیں متہدم کر ڈالنے میں سرگرم ہو گئے جس کے استحکام و توسیع کے لیے بابر کے بعد اکبر، جہانگیر، شاہجہاں اور عالمگیر کی پوری عمریں صرف ہو چکی تھیں۔

### متفرق واقعات:

آرزو کی عمر اس وقت کم و بیش چھبیس برس کی ہو گی۔ پھر دہلی میں مستقل سکونت اختیار کرنے اور علمی زندگی اختیار کر لینے تک (۱۱۳۲ھ مطابق ۱۷۲۰ء) کے حالات زیادہ واضح نہیں۔ آرزو کی تحریرات سے جو کچھ معلوم ہو سکا اس کی سرسری کیفیت درج ذیل ہے:

۱۔ وہ فرخ سیر کے دور حکومت کی ابتداء میں (۱۷۱۳ء) ملازمت کے لیے دہلی پہنچے اور ان کے سب گوالیر سے متعلق کوئی انتظام کر دیا گیا جس کی تفصیل نہیں مل سکی۔ یہ انتظام خود آرزو کی خواہش کے مطابق ہوا ہو گا کیونکہ گوالیر ان کے لیے ولدۂ جددہ کے قیام کی وجہ سے دوسرا وطن بن گیا تھا۔ وہ لکھتے ہیں کہ یوں مزید چھ سال وطن ہی میں گزرے اور اس زمانے میں شعر کہنے کا اتفاق کم ہوا (۲۰)۔

۲۔ پھر سادات کا تسط ہوا یعنی فرخ سیر کے عزل و قتل کے بعد سادات مختار کل بن گئے تو آرزو کی ملازمت میں بھی تغیر آ گیا اور وہ اکبر آباد پہنچ کر اس شاہی لشکر سے مل گئے جو نیو سیر کا ہنگامہ رفع کرنے کی غرض سے بھیجا گیا تھا (۲۱)۔

نیو سیر شہزادہ اکبر کا بیٹا اور عالمگیر کا پوتا تھا جو قلعہ آگرہ میں نظر بند تھا۔ فرخ سیر کی معزوں پر افراتفری پھیلی تو آگرہ کی فوج نے نیو سیر کو نظر بندی سے نکال کر شاہ جہان ثانی کے مقب سے بادشاہ بنا لیا۔ سادات بارہہ نے حیدر قلی خاں کو یہ ہنگامہ ختم کرنے کے لیے بھیجا تھا (شعبان ۱۱۳۱ھ مطابق جون ۱۷۱۹ء)۔

۳۔ آخر آرزو کو گوالیار میں سوانح نگاری پر مامور کر دیا گیا لیکن یہ سلسلہ دو مہینے سے زیادہ نہ چل سکا کیونکہ قطب الملک عبداللہ خاں اور امیر الامرا حسین علی خاں کے بعد دیگرے مارے گئے۔ ان کی صف اقدار لپیٹی گئی، ساتھ ہی ان کے کپے ہوئے انتظامات بھی کالعدم ہو گئے۔

### دہلی میں قیام:

اب آرزو نے فیصلہ کر لیا کہ شاہجہان آباد میں مقیم ہو کر علمی زندگی بسر کی جائے۔ چنانچہ سید غلام علی آزاد بلگرامی کے بیان کے مطابق ۱۱۳۲ھ مطابق ۱۷۲۰ء میں وہ شاہجہان آباد پہنچ گئے (۲۲)۔

سید صاحب فرماتے ہیں:

”صحبت او با اندرام مخلص بناء بر جنسیت موزونی گیر افتاد۔ مخلص برای او منصبی و جاگیری از سرکار بادشاهی گرفت و خدمتی بسیاری از خود تقدیم رساند و موتمن الدولہ اسحاق خاں نیز بہ قدردانی او پرداخت۔“ (۲۳)

بظاہر خان آرزو کے علم و فضل و نیز شاعری میں شہرت کی برکت تھی۔

”سفینہ خوشگو“ سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کا منصب ہفت صدی تھا۔ نیز جاگیر وطن میں ملی تھی۔ وطن سے مراد آگرہ بھی ہو سکتا ہے اور گوالیار بھی۔ سفینہ مذکورہ کا بیان ہے کہ یہ جاگیر غنیم دکن کی پامالی میں ختم ہو گئی یعنی مرہٹہ گردی میں جاتی رہی (۲۴)۔ غالباً اس وقت تک آرزو کی والدہ کا انتقال ہو چکا تھا کیونکہ پھر کہیں ان کا ذکر نہیں آیا۔

موتمن الدولہ اسحاق خاں نے آرزو کے لیے ڈیڑھ سو روپیہ مہینہ الگ مقرر کر دیا تھا۔ یہ رقم موتمن الدولہ کے فرزند نے بھی بدستور جاری رکھی۔ آرزو حقیقتاً اس خاندان کے

ایک فرد کی حیثیت اختیار کر گئے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ موتمن الدولہ کا چھوٹا بیٹا مرزا محمد علی ساہوکار جنگِ حالات کی ابتری کے باعث دہلی چھوڑ کر اودھ گیا تو آرزو کو بھی ساتھ لے گیا۔ آرزو خود اصلاً اودھ ہی کے رہنے والے تھے کیونکہ ان کے جد امجد کمال الدین کا وطن اودھ ہی تھا۔ ممکن ہے اس زمانے میں ان کے ہم خاندان وہاں موجود ہوں۔

آرزو نے دکیل پورہ سے باہر ایک مکان کا انتظام کر لیا تھا جو اندرام مخلص کے مکان سے متصل تھا۔ وہیں تمام احباب جمع ہوتے تھے۔ مخلص اور آرزو تو اکثر کٹھنے رہتے تھے (۲۵)۔ لیکن خان آرزو، موتمن الدولہ اسحاق خان کے ہاں جاتے تو کئی کئی مہینے وہاں گزار دیتے تھے (۲۶)۔

میں نے دکیل پورہ کی تلاش میں بڑی سرگرمی سے کام لیا لیکن معلوم نہ ہو سکا کہ وہی میں کس جگہ واقع تھا اور پتا چل سکتا تو ہم آرزو کے مکان کا سراغ نکال دیتے۔ بلکہ دکیل پورہ سے مراد وہ آبادی ہوگی جہاں مختلف صوبوں اور علاقوں نیز مختلف سطنتوں کے دیل یا سفیر مقیم تھے جنہیں آج کل کی اصطلاح میں "ڈپلومیٹک کور" کہتے ہیں۔

### علمی اشتغال و انسہاک:

آرزو نے ۱۱۳۲ھ (مطابق ۱۷۲۰ء) سے اواخر ۱۱۶۷ھ (اکتوبر ۱۷۵۴ء) تک مرادیش پنتیس سال مسلسل اس طرح گزارے کہ خدمتِ علم کے سوا کسی مشغلے کی طرف توجہ نہ کی۔ ان کے ہاں قدیم اساتذہ کی طرح درسِ کل سلسلہ بھی جاری تھا۔ ان کی قیام گاہ یا بعض دوسرے مقامات پر مشاعرے بھی ہوتے تھے۔ علمی مجالس بھی منعقد کی جاتی تھیں۔ بیشتر تصانیف بھی اس دور میں ہوئیں اگرچہ دہلی امن گاہ نہیں رہی تھی اور وہاں آئے دن کوئی نہ کوئی فتنہ ٹھٹھا ہی رہتا تھا۔ نادر شاہ ایرانی کا قیامت خیز حملہ بھی اسی دور میں ہوا جس میں صدیوں کا جمع کیا ہوا سونا چاندی، جواہرات، تخت جو تعداد میں نو تھے اور ان میں

تخت طاؤس بھی شامل تھا جیسا تخت دنیا کے کسی بادشاہ کو نصیب نہ ہوا، زرینت کی ہر قیمتی شے بدلتواریں، گھوڑے، نادر پارچے اور نادر بھی دہلی سے برتن پہنچ گئے اور نادر شاہ کے قتل کے بعد سب کچھ اسی طرح ہاتھوں ہاتھ بٹ گیا جس طرح نادر شاہ عوٹ کر لے گیا تھا، تاہم آرزو کی دس جمعی اور فارغ الہالی میں کوئی فرق نہ آیا۔ گذر اوقات کے وسائل انہیں میسر تھے اور انہوں نے علم و ادب کی خدمت کے سوا کسی دوسری چیز سے سروکار نہ رکھا۔ سفینہ خوشگو کا بیان ہے:

”دو سال صبح و شام بر ملازمت بادشاہ زمان می رفتند۔ در ہر مقام  
مناسب آنجا سخن می آوردند۔ چنانچہ روزی بادشاہ بر تخت روان شیشہ  
سوار بود، ایشان (آرزو) ایں رباعی بدیہہ برخواندند  
در خدمت بادشاہ چندین جمشید  
دامن بہ میان برزده از روی امید  
بنشست شہنشاہ سندر طالع  
بر تخت روان آئند چون خورشید (۲۷)

### موتمن الدولہ اور ان کے فرزند:

موتمن الدولہ اسحاق خاں شوستری نے امرا دہلی میں سے خان آرزو کی خدمت بطور خاص اپنے ذمہ لے لی تھی اور اس کے بیٹوں نے بھی اس خدمت میں کوئی خلل نہ آنے دیا۔ اسحاق خاں، محمد شاہ کے دور کا مشہور امیر تھا۔ اس کا والد شوستر سے ہندوستان آیا تھا۔ خود اسحاق خاں دہلی میں پیدا ہوا۔ غالباً کچھ عرصے تک محمد شاہ کی اتالیقی بھی کی تھی اسی لیے نادر شاہ سے دو مرتبہ ملاقات میں محمد شاہ صرف اسحاق خاں کو ساتھ لے گیا تھا اور اس کی گفتگو سے نادر شاہ بھی متاثر ہوا تھا۔ میر غلام علی آزاد بلگرامی فرماتے ہیں



کہ اسحاق خاں

”در کسب کمال پرداخت و از مستعدان عصر برآمد۔ خوش فہم و دقیقہ سنج  
بود۔ در علم و شعر عربی و فارسی دست بالا داشت و در ہر سلطنت باعتبار  
زیست۔ خصوصاً در اواسط عہد فردوس آرام گاہ (محمد شاہ) کمال تقرب  
سلطان بہم رساند۔“ (۲۸)

یہ امت خرم کا بیان ہے کہ عہدۃ الملک امیر خاں الہ آباد کی صوبہ داری پر چلا گیا تو موتمن  
الدولہ کا تقرب اور آسمان پر پہنچ گیا اور بادشاہ کے نزدیک وہ امرا میں سب سے زیادہ  
محبوب تھا۔

”دیوانی خالص شریفہ ہے اور مرجوع گشت۔ چندیں بزار سوار و رسالہ او  
مازم سرکار بادشاہ بودند۔ اعتباری کہ بادشاہ را بر او بود، بر بیچ امیری  
نہ داشت۔“

اسحاق خاں نے چند روزہ علالت کے بعد صفر ۱۱۵۳ھ (۱۷۴۰ء) میں وفات پائی۔ طباطبائی  
لکھتے ہیں

”بھوری چند در مینی او بہم رسیدہ، ورم و آماہی نمود و بیچ شش روز تپی  
عارض گشت ناگہاں روز دوشنبہ ۱۲ صفر سنہ مذکور (۱۱۵۳ھ) جہان فانی  
را وداعی گفتہ بہ رحمت الہی پیوست۔“ (۲۹)

اسی کی صاحبزادی کو اپنی بیٹی بنا کر محمد شاہ نے شجاع الدولہ (بن صفدر جنگ)  
نواب وزیر اودھ سے بیاہ دیا تھا۔ یہ بہت بڑا اعزاز تھا جو صفدر جنگ اور شجاع الدولہ کو  
حاصل ہوا۔

موتمن الدولہ کی وفات کے بعد اس کے بڑے بیٹے نجم الدولہ کو باپ کی جگہ مل  
گئی۔ پھر موتمن الدولہ اور اسحاق خاں کے خطاب بھی اسے دے دیے گئے۔ اس نے صفدر

جنگ اور بنگلہ خاندان کی جنگ میں اول الذکر کا ساتھ دیا کیونکہ صفدر جنگ کا قریبی رشتہ دار تھا اور اسی جنگ میں مارا گیا۔

نجم الدولہ یا اسحاق خاں دوم نے خان آرزو کی قدر شناسی میں کوئی کمی نہ آنے دی۔ والد کے زمانے کا مقرر و وظیفہ برابر پہنچا تا رہا، چنانچہ آرزو نے مجمع النفاس میں لکھا ہے

”اکنوں سیزدہ سال است کہ اکثر اوقات صرف خدمت و صحبت  
نوب نجم الدولہ کہ ستارہ عمر و دولتش بر اوج اقبال روز افزون باد  
می نماید۔“

ظاہر ہے کہ ”مجمع النفاس“ کا یہ حصہ نجم الدولہ کی زندگی میں لکھا گیا تھا۔ کچھ عرصہ بعد وہ میدان جنگ میں جاں بحق ہوا۔

### آخری دور:

محرم ۱۱۶۸ھ (مطابق نومبر ۱۷۵۴ء) میں محمد الملک نے وزارت سنبھال لی اور دربار شہی ہی کے نہیں، شہر دہلی کے حالات بھی ابتر ہو گئے۔ اسحاق خاں کے چھوٹے بیٹے جی نجم الدولہ کے چھوٹے بھائی مرزا محمد علی سائر جنگ دہلی سے اودھ چلے گئے اور خان آرزو کو بھی ساتھ لے گئے۔ آرزو کی ملاقات صفدر جنگ سے کرا دی گئی تھی لیکن وہ کوئی انتظام کرنے سے پیشتر ہی فوت ہو گیا اور شجاع الدولہ نواب وزیر اودھ بنا۔ اس نے آرزو کے لیے تین سو روپیہ ماہانہ وظیفہ مقرر کر دیا۔

سائر جنگ کے ساتھ اودھ جانے کی وجہ بظاہر یہی تھی کہ آرزو کے بے دہلی میں بہ اطمینان وقت گزارنے کی کوئی صورت باقی نہیں رہی تھی اور مومن الدولہ کے خاندان کے سوا آرزو کا حقیقی قدر شناس کوئی نہ تھا، ورنہ وہ کسی بھی حالت میں دہلی چھوڑنے پر آمادہ نہ ہوتے۔

بہر حال آرزو کی زندگی کے آخری چودہ مہینے فیض آباد میں بسر ہوئے کیونکہ اس زمانے میں نواب وزیر اودھ کا مرکز حکومت فیض آباد ہی تھا اسی کو اودھ کہتے تھے۔ لکھنؤ صف الدولہ کے عہد میں مرکز بن۔ میر غلام علی آزاد بلگرامی فرماتے ہیں

”چوں وقت انتقال قریب رسید، بہ بلدہ لکھنؤ آمد و بست و سوم رنج  
الثانی سنہ تسع و ثمان و مائۃ الف بجوار رحمت حق پیوست۔ اول اورادر  
لکھنؤ امانت گذاشتند و بعد چند گاہ بقیہ جسد اورا بہ شاہجہان آباد بردہ  
دفن کردند۔“ (۳۰)

مفتاح التواریخ سے بھی اس کی تصدیق ہوتی ہے

”چوں وقت او بہ آخر رسید، بہ لکھنؤ آمد و در آنجا بست و سوم شہر رنج  
الثانی سنہ ہزار و یک صد و شصت و نہ در گذشت، چند گاہ بہ لکھنؤ بہ  
خاک سپردہ شد۔ بعد ازاں برادر زادہ او محمد حسن خاں تابوٹش را بہ  
دہلی بردہ در آنجا دفن ساخت۔“ (۳۱)

کوئی وجہ نہیں بتائی گئی کہ آرزو آخری وقت میں لکھنؤ کیوں آئے؟ مجھے یقین ہے کہ جب ان پر واضح ہو گیا کہ صحت یابی کی کوئی امید نہیں تو انہوں نے وفات سے قبل دہلی پہنچ جانے کا فیصلہ کر لیا۔ یہ سفر اسی غرض سے اختیار کیا گیا تھا اگرچہ یہ بڑی جسمانی کوفت کا باعث تھا۔ فیض آباد سے لکھنؤ پہنچے تو بیماری اتنا غلبہ پا چکی تھی کہ مزید سفر ممکن نظر نہ آیا، لہذا وہیں ٹھہر گئے کہ ذرا افاقہ ہو تو سفر شروع کر دیں لیکن وقت لکھنؤ ہی میں پورا ہو گیا۔ وصیت فرمادی تھی کہ انہیں دہلی میں دفن کیا جائے۔ یہی وجہ ہے کہ لکھنؤ میں امانتہ دفن کیا گیا۔ پھر ان کے بھتیجے محمد حسن خاں نے تابوٹ دہلی پہنچ کر دفن کیا۔

ہمیں خان آرزو کے کسی بھائی کا علم نہیں جس کا بیٹا محمد حسن خاں تھا۔ ممکن ہے وہ اقرباء میں سے کوئی ہو، لیکن ولیم ہیل مؤلف ”مفتاح التواریخ“ خود آگرے کا باشندہ تھا

اور آرزو کے حالات میں اس سے مستند تر روایت کسی کی نہیں ہو سکتی۔ میت لے جانے والے کا نام بھی اسی نے لکھا ہے اور کسی کتاب میں یہ نام نہیں آیا۔ ممکن ہے شیخ حسام الدین نے پہلے آگرے میں کوئی شادی کی ہو اور اس سے اولاد بھی ہو۔ پھر قیام گوالیار میں والدہ آرزو سے شادی کر لی ہو۔

اکثر معاصرین نے بھی آرزو کی وفات کے قطعات تاریخ کہے ہوں گے۔ ہمیں صرف دو قطعوں کا علم ہو سکا اور وہ دونوں میر غلام علی آزاد بھگت کے ہیں

خان والا شان سراج الدین علی	شمع رائق بخش بزم گفتگو
زد رقم آزاد سال رحلتش	رحمت کامل پہ روی آرزو (۳۲)

سراج الدین علی خان نادر العصر	نہ مرے اوٹن را آبرو رفت
اگر جوید کسی سال وفاتش	جو آن جان معنی آرزو رفت (۳۳)

### شخصیت:

آرزو کے علم و فضل، حسن اخلاق اور استادی کا اعتراف سب نے کیا ہے۔ عبدالحکیم حاکم لاہوری ”مردم دیدہ“ میں لکھتے ہیں

”عزیز صاحب کمال و شاعر شیریں مقام، بہ وسعت مشرب موصوف، بی ساختہ و بی تعین کسی بود۔ اخلاق حمیدہ و صفات ستودہ داشت۔ در کتاب دانی و اصطلاحات و لغات بی نظیر۔“ (۳۴)

پھر فرماتے ہیں کہ اگرچہ بعض سخن فہم آرزو کی زبان سے منکر ہیں

”لیکن شعر انتخابی او اگر جمع کردہ شود، دیوانی می شود سراپا موثر و

پُر درد۔“ (۳۵)

میر غلام علی آزاد نے خزانہ عامرہ میں آرزو کو ”سراج الشعرا“ اور ”طراز انفصا“ قرار دیا

ہے۔ شمس العلماء مولانا آزاد مرحوم نے ”نگارستانِ فارس“ میں لکھا ہے

”ایسا شاعر، ساتھ اس کے محقق زبانِ فارس کا ہندوستان میں پیدا

نہیں ہوا۔ کام ان کا یہ موجب اصولِ اہل زبان کے نمکین اور رنگین

ہوتا ہے۔ صاحبِ تصنیف اور کثیر التالیف تھے۔ ملودہ شاعری کے

زبان کی تحقیق سے ان کو ایک مناسبت خدا تھی۔“ (۳۶)

لیکن ”ز“ کی کوئی مدح، قدح کی آمیزش سے شاید ہی پاک ہو۔ چنانچہ ”سے چل کر

”تنبیہ غفین“ کا ذکر لے آئے ہیں جو آرزو نے شیخ علی حری کے خلاف لکھی تھی۔

فرماتے ہیں

”اور ایک امر نازیبا ہے کہ انہوں (آرزو) نے اور ایک صاحب

کس (حریت) کے کمال کو مٹایا یا خود دعویٰ کہاں کیا مگر پچھ جھوٹ

بھی نہیں کیا، کیونکہ وہ خود مردِ قابل تھا اور ایسے دعوے کے لائق تھا

البتہ تعصب یا تعلی جو کہ مقتضائے بشریت یا لازمہ شعرا اور اہل علم

ہے، وہ ہے۔“ (۳۷)

اہل علم و ادب میں سے شاید ہی کوئی ہو جس نے آرزو کا ذکر زیادہ سے زیادہ

احتیاط سے نہ کیا ہو۔ سب رائیں تو یہاں درج نہیں ہو سکتیں۔ صرف مندرجہ ذیل آراء کا

اندازہ فرمالیجے۔

مصنفی ”عقد ثریا“ میں لکھتے ہیں

”موطنِ قدیم بزرگانش صوبہ اودھ است۔ در عہدِ خویش از ہمکمان

برآمدہ وزیں جہت از حضور بادشاہ دین پندہ بہ خطاب ملک اشعرا

سرفرازی یافتہ۔“ از تصانیفش شتر بار ہر صفحہ روزگار یادگار ماند

در حالت احتضار بود کہ یکے از مشتاقین رسیدہ گفت کہ من از مدت



آرزوی قدم بوی شما داشتم۔ گفت امروز آرزوی شما تمام می شود۔“ (۳۸)

۲۔ سید فتح علی حسین گردیزی فرماتے ہیں

”دیوانی مخنجمی با قصاید غرا جمع نموده۔ تمام دیوان نغائی و ستیم را جواب گفته۔۔۔ در جواب محمود و ایاز زلالی مشنوی بہ شاعر مشق درود در آن تلاش بای بسیار کرده۔ در دہلی غیر از صرف اوقات در تحصیل و افتادہ طلب علم نصب العین او نیست۔“ (۳۹)

۳۔ ”مخزن ثکات“ میں قائم کا بیان ہے

”بالفعل در فضیلت و کمال فو قش متصور نیست۔ حق تعالی سدا متش دارا و زیاد برین از کمات آن بزرگوار مثل من بیچ بدان چه نویسد کہ شاعر قطره آب باران کردن و سیاحت افداک پیودن است۔“ (۴۰)

۴۔ میر غلام علی آزاد بلگرامی:

”از شعراء حال و تازہ گوین خوش خیال است۔ قریب پنجاه سال است کہ در گلستان سخن عندیسی می کند و بہ دستگیری شبن قلم بازار سحر آفرینان می شکند۔“ (۴۱)

۵۔ تذکرہ حسینی

”شمع شبستان اقسام گفتگو، سراج الدین علی خان آرزو سلمہ اللہ تعالی بخش لآلی آب دار، صاحب تصنیفات نامی و تالیفات گرامی است۔ امروز در دار الخلافہ شاہجہان آباد در فن شعر و دیگر علوم کوس استادی می زند۔“ (۴۲)

## تصانیف

خان آرزو کی عظمت کا اندازہ ان کی تصانیف سے بھی ہو سکتا ہے، جن کی فہرست خاصی طویل ہے اور ان میں خاص تنوع ہے۔ مثلاً:

۱۔ ایوان غزلیات و قصائد (پچیس ہزار بیت۔ بعض مصائب نے غزلیات فارسی کے دو حصے کر لیے ہیں۔ ایک کا نام ہے بہ طرز فغانی اور دوسرے کا نام ہے بہ طرز کمں فغانی۔ [آرزو کے دو دیوان اور بھی ہیں ایک بہ طرز دیوان شفیعی و ترشیزی اور دوسرا بہ طرز دیوان سیم تہرانی (ریحانہ خاتون، ڈاکٹر احوال و آثار سراج الدین علی خان آرزو، ص ۱۰۵)]

۲۔ سراج المصنف (لغات قدیم فارسی)

۳۔ چراغ ہدایت (لغات و مصطلحات متاخرین)

۴۔ خیابان (شرح گلستان)

۵۔ شرح قصاید عربی

۶۔ شرح سکندر نامہ [اس کا نام "شکوہ زار" ہے (ریحانہ خاتون، ڈاکٹر، ص ۱۴۰)]

۷۔ مولانا محمد حسین آزاد نے شرح "زلیخا" کا بھی ذکر کیا ہے۔

۸۔ موہبت عظمیٰ (علم معانی میں)

۹۔ عطیہ کبریٰ (علم بیان میں) ان دونوں کتابوں میں مثالیں فارسی کی دی ہیں۔

۱۰۔ مثنوی۔ مولانا آزاد نے لکھا ہے قواعد فارسی میں، بعض اصحاب نے اس کا

موضوع بلاغت و معانی بتایا ہے۔

۱۱۔ نوادر اللفاظ (ان ہندی لغات کی کتاب جن کی عربی اور فارسی غیر مشہور تھی)

۱۲۔ شرح قصیدہ ابوالبرکات منیر کہ بر اعتراضات شیدا بر قصیدہ قدسی نمودہ

[مراد رسالہ داد سخن ہے (عارف نوشاہی، ڈاکٹر، مجلہ پیغام آشنا، شمارہ ۲۳،

سال ۲۰۰۵ء، ص ۱۳۳]

۱۳۔ سراج منیر (عرفی اور تین دوسرے شاعروں پر منیر کے اعتراضات کا جواب)

[یہ شاعر طالب، زالی خوانساری اور ظہوری ترشیزی ہیں (عارف نوشہی،

ڈاکٹر، مجلہ پیغام آشنا، ص ۱۳۵)]

۱۴۔ سراج وہاج (خواجہ حافظ کی ایک بیت کے متعلق شاعروں کی بحث پر مبنی)

۱۵۔ مثنوی محمود وایاز مسکی بہ حسن و عشق (در جواب زالی) [اس مثنوی کا نام "حسن و

عشق" کی بجائے "سوز عشق" ہے (ریحانہ خاتون، ڈاکٹر، ص ۱۰۵)]

۱۶۔ ساقی نامہ مسکی بہ عالم آب

۱۷۔ ایک مثنوی غیر متعارف بحر میں [اس مثنوی کا نام "مہر و ماد" ہے (ریحانہ خاتون،

ڈاکٹر، ص ۱۰۶)]

۱۸۔ مثنوی جوش و خروش

۱۹۔ ایک مثنوی حدیقہ سنائی کی بحر میں [اس مثنوی کا نام "عبرت فسانہ" ہے جو

علی قلی سلیم کی مثنوی "قف و قدر" کے جواب میں کہی گئی (ریحانہ خاتون، ڈاکٹر،

ص ۱۰۶)]

۲۰۔ رہایات، مخمسات، ترکیب بند، ترجیع بند اور مقطعات تاریخ

۲۱۔ رقعات مسکی بہ پیام شوق

۲۲۔ نشرہای متفرقہ

۲۳۔ تنبیہ الغافلین

۲۴۔ مجمع النفائس

یہ فہرست مختلف کتابوں سے جمع کی گئی ہے۔ غالباً اتنی جامع فہرست آج تک

یکجا نہیں ہوئی۔ ممکن ہے آرزو کے اور رسالے بھی ہوں جو کسی فہرست میں نہیں آئے

[ڈاکٹر ریحانہ خاتون نے آرزو کی ایک اور کتاب کا نام ”شرح گل کشتی“ لکھا ہے جو میر عبداعل نجات کی مثنوی ”گل کشتی“ کی شرح ہے (ص ۱۳۱)] تاہم یہ فہرست بھی کچھ کم اہم نہیں اور ان میں سے ہر کتاب کی حیثیت علمی ہے۔

### تنبیہ الغافلین:

”تنبیہ الغافلین“ پر بحث کا یہ محل نہیں نیز اس پر گفتگو خاصی طوالت کی محتاج ہے لیکن مولانا محمد حسین آزاد مرحوم کے بیان سے دل پر یہ اثر پڑتا ہے کہ خود ان کے پائے عالم اور حقائق فہم بزرگ بھی اس کتاب کے پس منظر اور محرکات سے یا تو آگاہ نہیں ان محرکات کو نظر انداز کر گئے۔ اس لیے اختصاراً یہ پس منظر بیان کر دینا مناسب معلوم ہوتا ہے تاکہ آرزو کی اس کتاب کے متعلق منصفانہ اور متوازن رائے قائم کی جاسکے۔ مغلوں کے دور میں بے شمار ایرانی، شاعر، ادیب، طبیب، مدبر، سالار، حکیم وغیرہ یہاں آئے جن کے لیے یا تو ایران کی فضا کسی وجہ سے ناسازگار ہو گئی تھی یا ان کے فطری جوہروں کی نمائش کا کوئی امکان نہ تھا۔ یہاں انہوں نے بلند منصب حاصل کیے، بے اندازہ دولت جمع کی اور وطن لوٹ گئے تاہم ان میں سے بیشتر ہندوستان کی مذمت ہی کرتے رہے۔ بعض اکابر نے ستائش بھی کی۔ لطف یہ کہ مذمت کرنے والوں کو جب روپے کی ضرورت ہوتی تو پھر بے تکلف چلے آتے۔

### نظیری کا واقعہ:

نظیری کا واقعہ خاصہ عبرت انگیز ہے۔ وہ بہ اعتبار پیشہ زرگر تھا، لیکن شاعری خصوصاً غزل میں قدرت نے اسے بہت بلند مرتبہ عطا کیا تھا۔ وہ یہاں آیا۔ خانہ ناں نے اسے اپنے زیر سایہ رکھ لیا۔ بہت دولت دی۔ جہانگیر نے تین ہزار ہیکھے زمین دے دی۔

محمد بہاء میں ایک عالی شان عمارت بنوا کر رہنے لگا۔ اس کی زرگری کا کارخانہ بھی جاری تھا۔ ایران میں وہ ایسی دولت مندی کا تصور بھی نہیں کر سکتا تھا تاہم جب اس کے بیٹے نورالدین محمد کا انتقال ہوا تو اس نے مرثیہ میں لکھا

بہتر کہ اصل و نسل بہ خاک وطن بریم

حق مہرباں کند دل عباس شاہ را

خیر یہ تو ایک دردناک صدمے کا وقت تھا اور ایسے اوقات میں انسان کی طبیعت بے اختیار خویشوں کی طرف پلٹ جاتی ہے لیکن ایک غزل میں اس نے حب وطن کے جذبے کا اظہار ایسے رنگ میں کیا ہے جس سے صریحاً کفرانِ نعمت کی ہوتی ہے

اخراج مغل خواہم و تاراج قزلباش

کز ہند بدمم بہ نشا پور فروشند

یعنی فرماتے ہیں اب میں چاہتا ہوں کہ ایرانی قزلباش ہندوستان پر حملہ کریں۔ مغلوں کو یہاں سے نکال دیں۔ مجھے پکڑ کر لے جائیں اور نیشاپور میں غلام بنا کر بیچ ڈالیں۔

حالِ نگہ نظیری جب چاہتا، وطن جا سکتا تھا اور اسے کسی نے نہ روکا تھا۔ صرف دوست کی زنجیر اس کے پاؤں میں پڑی ہوئی تھی اور وطن کی طرف جنبش نہیں کرنے دیتی تھی۔ لہذا وطن پہنچنے کی انوکھی ترکیب سوچی۔ یہاں کے ڈک ایرانی شاعروں کی ایسی باتوں کو محض غنِ گستری قرار دے کر مٹالتے رہے۔

شیخ علی حزین نہایت رنج و ہوا اور پریشان کن حالات میں ترک وطن پر مجبور ہوئے تھے۔ یہاں پہنچ گئے تو ان کے لیے شاہانہ مصارف کا انتظام ہو گیا لیکن وطن جانے کی کوئی صورت نہ رہی، کیونکہ نادر شاہ ایران پر مسلط ہو گیا تھا۔ اقربا و احباب سے الگ، ماحول اجنبی اور شیخ حد درجہ نازک مزاج آدمی۔ وہ مسلسل ہندوستان اور ہندوستانیوں کی مذمت کرتا رہا اور بعض شعر واقعی بے حد دل آزار تھے۔ ان حالات پر خان آرزو کو جوش آیا



تو ”تنبیہ الغافلین“ لکھ دی۔ ان کا مقصود غالباً محض یہ تھا کہ ایرانی جن کمالات پر نازاں ہیں اور ہندوستانیوں سے تکبر کا برتاؤ کر رہے ہیں، خواہ ان کے کمالات بھی ایسے نہیں جو خامیوں سے بالکل پاک ہوں چنانچہ حزین کے شعروں پر اعتراضات کیے۔ یہاں یہ بحث چھیڑنا منظور نہیں کہ وہ صحیح تھے یا نہ تھے۔ اہم یہ ہے اس شیخ نے ہوں تاہم قطعاً شبہ نہیں کہ ”رحریں“ کے شعروں میں کہیں کوئی خامی بھی نکل آئے تو اس کے درجے اور رتبے پر قطعاً کوئی اثر نہیں پڑ سکتا۔ بہتر ہوتا کہ خان آرزو شیخ حزین کے مصائب پیش نظر رکھتے اور صبر سے کام لیتے، فسوس کہ وہ صبر نہ کر سکے۔ مصحفی نے اس واقعے کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے

”اس قصہ خود مشہور است۔ چوں نیک دیدہ شد، ایں ہمہ شورش او

برائے ظاہر بود و لا مرتبہ شیخ را اوہم سے فہم۔“ (۴۳)

یہ تو نہیں کہا جاسکتا کہ آرزو کی شورش محض ظاہری حیثیت رکھتی تھی کیونکہ ”مجمع النفاس“ میں کئی مقامات پر حزین کا ذکر لے آئے ہیں اور اس میں کوئی نہ کوئی کلمہ خلاف ضرور لکھا ہے، جس سے اک گونہ دلی رنج معلوم ہوتا ہے، تاہم حزین کے مرتبے کو آرزو سے بہتر اس دور میں کون سمجھ سکتا تھا۔

### مجمع النفاس:

یہاں ہم ”مجمع النفاس“ کے متعلق ضروری معلومات جمع کرنا چاہتے ہیں جس کا یہ مقدمہ ہے۔ آرزو کے بیان سے معلوم ہوتا ہے کہ انہیں ابتداء ہی سے اچھے شعر یاد رکھنے کی عادت تھی، لیکن کچھ مدت کے بعد ان میں سے کئی شعر بھول گئے۔ یہ ذکر ایک دوست سے کیا تو اس نے ایک رجسٹر لا کر پیش کر دیا کہ جو اچھا شعر ملاحظے میں آئے۔ اسے اس رجسٹر پر لکھتے جائیے۔ اس طرح ”مجمع النفاس“ کی بنیاد پڑ گئی اور یہ کتاب قریباً مدت العمر زیر تالیف رہی۔

آرزو نے متوسطین و متاخرین کے کوئی ایک سو سو بیان دیکھے۔ تکی و حدی،  
نصرت بادی، کلمات الشعراء، تحفہ سامی وغیرہ سے بھی فائدہ لیا۔  
”چوں غرض اصلی نوشتن شعاردں پسند خود است و نوشتن حالت  
تبعی، لہذا در تحقیق کس چنداں کوشیدہ و در تلاش آن چنداں نہ  
دویدہ۔“ (۳۴)

پھر فرماتے ہیں کہ مشغولیتیں بہت زیادہ تھیں اور ایک فرد کے سوا کوئی شخص ہاتھ بٹانے کے  
لیے بھی میسر نہ تھا۔

”باوجود کثرت مشغل و عدم معاون غیر از یک کس کہ عبارت است  
از عزیز دہا و منتخب دنیا و مافیہا، شیخ مبارک محی الدین رزقۃ اللہ ابرک  
فی العمر آنچہ دست بہم داد، بہ قید قلم در آورد و دریں صورت اُرتقاوتی  
یا غلطی بہ نظر خوانندگان درآید، عزیزان منصف فردہ بر من نہ  
گیرند۔“ (۳۵)

میر غلام علی آزاد بکھراؤی نے فرمایا ہے کہ مجمع الفانس ۶۳ھ میں مکمل ہو گئی جی ۱۷۵۱ء  
میں۔ میرا تاثر یہ ہے کہ آرزو غالباً آخر تک اس کے متعلق پتہ نہ پاؤں لکھتے رہے۔ میر آزاد  
نے اس کا ایک نسخہ دیکھا تھا۔ وہ فرماتے ہیں:

”در جمیع اشعار آبدار و انتخاب و داوین اہتمام عظیم بہ کار بردہ۔“ (۳۶)

مزید فرماتے ہیں کہ اگرچہ اس میں شاعروں کے حالات نہیں لکھے، تاریخ ہائے ولادت و  
وفات کے اندراج کا بھی اہتمام نہیں کیا اور تحریر میں ترتیب زمانی بھی ملحوظ نہیں رکھی تاہم  
”ظاہر است کہ فرق در بیاض و تذکرہ ہمیں باشد کہ بیاض تنہا اشعار  
شاعر دارد و تذکرہ احوال و اشعار ہر دو دارد لیکن خود در دیباچہ و خاتمہ  
کتاب عذراں معنی بری گمارد و مع ہذا در ضمن عبارات صاف و بے

تکلف لطائف و تعبیرات تازہ یا برقی فوائد مندرج ساختہ۔ ازین

سبب کتاب اور کیفیت خاص بہم رسیدہ شکر اللہ معیہ۔“ (۴۷)

ہم کہہ سکتے ہیں کہ "مجمع النفائس" نے ایک نئی شکل اختیار کر لی جو بیاض و تذکرہ کے درمیان تھی۔ یعنی اس میں محض اشعار نہیں بلکہ شعروں کے جتنے بھی حالات مل سکے درج کر دیے جن کے متعلق کچھ نہ ملا، صاف لکھ دیا کہ اس کا حال معلوم نہیں، البتہ کسی کے متعلق چھان بین بھی نہیں کی اور ترتیب کا خاص اہتمام بھی کتاب میں نظر نہیں آتا۔ اس طرح یہ کتاب بیاض سے آگے نکل گئی۔ تاہم چونکہ تذکرے کی طرح اس میں نہ ترتیب زمانی ملحوظ رکھی نہ سنین کا کوئی اہتمام نظر آتا ہے، اس لیے اسے تذکرہ بھی نہیں کہہ سکتے۔ قطعاً شبہ نہیں کہ اس میں چودہ سو اور پندرہ سو کے درمیان شعرا کا کلام جمع ہو گیا ہے جس سے یہ بڑا اچھا ذخیرہ ہے اور اتنے اشعار کا مجموعہ بے آسانی ہر جگہ نہیں مل سکتا اگرچہ یہ مجموعہ تذکرے کی منزل پر نہ پہنچا ہو۔

ابتداء یہ عرض کر دینا ضروری ہے کہ میرے اندازے کے مطابق آرزو کا ذوق شعر بہت اچھا نہیں اور اس کا سرسری اندازہ یوں کیا جا سکتا ہے کہ کسی شاعر کے کلام کا انتخاب پہلے "مجمع النفائس" میں دیکھ لیجیے پھر اسی کے اشعار کسی دوسرے تذکرے میں ملاحظہ فرمائیے۔ دوسروں کے پانچ دس اشعار، شاعر کے متعلق اچھا تصور پیدا کر دیں گے۔ لیکن آرزو کے میں یا زیادہ اشعار بھی کوئی قابل توجہ تصور پیدا نہ کر سکیں گے۔

### چند خصوصیتیں:

- ۱۔ آرزو کی چند خصوصیتیں ہیں جنہیں وہ شاذ ہی چھوڑتے ہیں مثلاً میرے اندازے کے مطابق انہوں نے "خط" کے متعلق کسی شاعر کا شعر شاید ہی نظر انداز کیا ہو یا اسے پورے اہتمام سے نہ لکھا ہو۔

- ۲۔ جس پر اعتراض مقصود ہو یا اس میں آرزو کے نقطہ نظر سے اصلاح کی گنجائش ہو، وہ ضرور انتخابی اشعار میں لاتے ہیں۔ بعض مقامات پر ان کی اصلاح نے شعر کا مرتبہ واقعی خاصا بلند کر دیا ہے لیکن اکثر مقامات پر ان کی اصلاحیں محض لفظی منسجوں کی بنا پر مستحق توجہ سمجھی جاسکتی ہیں۔
- ۳۔ عجیب امر یہ ہے کہ خود اپنے اشعار کے انتخاب میں بھی انہوں نے چنداں کاوش سے کام نہیں لیا جس سے خیال ہوتا ہے کہ ان کا ذوق ایک خاص دائرے سے باہر جا ہی نہیں سکتا تھا۔

### کتاب کی اہمیت:

تاہم اس حقیقت سے کوئی بھی ایک لمحے کے لیے انکار یا اختلاف نہیں کر سکتا کہ یہ کتاب بے شمار ایسے شاعروں کے کلام کے انتخاب کا مجموعہ ہے جن کے دیوان نہ کبھی چھپے نہ ان کے لیے عام ہاتھوں میں پہنچنے کی کوئی صورت پیدا ہوئی، نہ اب ایسا کوئی امکان نظر آتا ہے، آرزو نے ان کا خاصا کلام محفوظ کر دیا ہے جس کے محفوظ ہونے کی غالباً اور کوئی صورت نہ تھی۔ ضمناً وہ بعض مفید نکات بھی لکھتے جاتے ہیں اس وجہ سے "مجمع الفہرست" فارسی اشعار کا واقعی ایک قابل ذکر مجموعہ ہے اور یہ مجموعہ اس کی کو ایک حد تک پورا کر رہا ہے جو بیشتر شعرا کے دوادین دسترس میں نہ ہونے کے باعث رونما تھی۔ یہ ایک فاضل اجل کا فراہم کردہ مجموعہ ہے جس کے ذوق کے متعلق جو رائے چاہیں قائم کریں مگر اپنے دور میں رموز و دقائق زبان اور حقائق شعر کا وہ سب سے بڑا ماہر مانا جاتا تھا۔



## حوالہ جات

- ۱۔ مجموعہ نغز، ص: ۲۳۔
- ۲۔ شمع انجمن، ص: ۴۲ بظاہر یہ تاریخ آزاد بلگرامی کے ”خزانہ حامرہ“ سے ماخوذ ہے۔
- ۳۔ سرود آزاد، ص: ۲۲۷۔
- ۴۔ خزانہ حامرہ، ص: ۱۷۔
- ۵۔ سفینہ خوشگو، دفتر ثالث، ص: ۳۱۳۔
- ۶۔ خزینۃ الاصفیاء، جلد اول، ص: ۳۵۴۔
- ۷۔ سفینہ خوشگو، دفتر ثالث، ص: ۳۱۳۔
- ۸۔ ایضاً
- ۹۔ ایضاً
- ۱۰۔ ایضاً، ص: ۲۲۔
- ۱۱۔ ایضاً، دفتر ثالث، ص: ۳۱۳۔
- ۱۲۔ ایضاً، دفتر ثالث، ص: ۳۱۳۔
- ۱۳۔ ایضاً، دفتر ثالث، ص: ۳۱۳۔
- ۱۴۔ ایضاً، دفتر ثالث، ص: ۹۰۔
- ۱۵۔ ایضاً، دفتر ثالث، ص: ۹۰۔
- ۱۶۔ ایضاً، دفتر ثالث، ص: ۸۷۔
- ۱۷۔ ایضاً، دفتر ثالث، ص: ۲۱۸۔
- ۱۸۔ مثلاً سفینہ ہندی مرتبہ بھگوان داس ص: ۵۔
- ۱۹۔ سفینہ، ص: ۳۱۳۔



۲۰۔ سفینہ، ص: ۳۱۳

۲۱۔ ایضاً

۲۲۔ خزانہ عامرہ ص: ۱۱۸ فحاشہ جاوید (جلد اول) میں یہ سلسلہ احوال رز و دہلی پہنچنے کی تاریخ ۱۱۳۶ھ لکھی ہے اور اسے فرخ سیر کا دور قرار دیا گیا ہے۔ یہ یا تو چھاپے کی غلطی ہے یا جس کتاب سے حوالے کی یہ تاریخ نہی گئی ہے، اس سے غلطی سرزد ہوئی۔ فرخ سیر غریب تو ۱۱۳۱ھ ہی میں ختم ہو چکا تھا۔

۲۳۔ خزانہ عامرہ ص: ۱۱۸

۲۴۔ سفینہ خوشگو، ص: ۳۱۹

۲۵۔ سفینہ، ص: ۳۲۰

۲۶۔ سفینہ، ص: ۲۳۲

۲۷۔ سفینہ، ص: ۳۱۹

۲۸۔ خزانہ عامرہ، ص: ۱۲۳

۲۹۔ سیر المتاخرین ص: ۸۳۷، ۱۲ صفر ۱۱۵۳ھ کو (۲۸ اپریل ۱۷۵۳ء) تھی۔ خزانہ عامرہ میں تاریخ ۱۱۵۲ھ چھپی ہے جو یقیناً چھاپے کی غلطی ہے۔ خود سیر المتاخرین میں ۱۲ صفر کی جگہ دو صفر ہے جو اس وجہ سے غلط ہے کہ دن جمعرات کا تھا اور انتقال پیر کو ہوا تھا۔ پیر ۲ کو نہیں ۱۲ صفر کو تھا۔

۳۰۔ خزانہ عامرہ، ص: ۱۱۹

۳۱۔ مفتاح التواریخ، طبع دوم، ص: ۳۲۸

۳۲۔ خزانہ عامرہ، ص: ۱۱۹

۳۳۔ مفتاح التواریخ، ص: ۳۲۸

۳۴۔ مردم دیدہ، ص: ۵۶

۳۵۔ مردم دیدہ، ص: ۵۶

۳۶۔ نگارستان فارس طبع ۱۹۵۷ء، ص ۲۶۹

۳۷۔ ایضاً، ص: ۲۷۱

۳۸۔ عقد ثریا، ص ۸، ۷

۳۹۔ تذکرہ ریختہ گویاں، ص ۷، ۶، ۷

۴۰۔ مخزن نکات، ص ۱۳۰

۴۱۔ سرو آزاد، ص ۲۲۷

۴۲۔ تذکرہ حسینی، ص ۴۸۰

۴۳۔ عقد ثریا، ص: ۷

۴۴۔ یہ عبارت ”مجمع النفائس“ کی ابتدائی تحریر سے ماخوذ ہے۔

۴۵۔ ایضاً

۴۶۔ خزانہ ص ۱۱۸

۴۷۔ ایضاً



## مقالہ نگاری اور اس کا مقام مختلف اقوام میں

In this article, there is a study of the essence of essay writing through a study of the principles set in Arabic, French, English and Urdu languages on essay writing. An effort has been made by the writer to find out the fundamentals of essay writing and its literary implications.

\*\*\*\*\*

### مقالہ کا مفہوم مغرب میں:

فرن مقالہ نگاری میں دائرۃ المعارف (انسائیکلو پیڈیا) (1) ایک بہت بڑا نمونہ تصور کیا جاتا ہے۔ یہ دائرۃ المعارف مکمل آزادی سے لکھا گیا ہے اور یہ کتاب مختلف تدریس و تشریحی عکاسی کر رہی ہے مثلاً مقالہ نگاری کے حوالے سے کلمہ ESSAVER ہے اس کا معنی "کوشش کرنا" ہے۔ ایک فرانسیسی ادیب میشل دی مونتینی MICHEL DE MONTANIE (1533-1592ء) نے اپنی کتاب کو "ESSAIS" "کوشش" کا نام دیا۔ اس کی پہلی دو جلدیں 1580ء میں شائع ہوئیں اور اس کی تیسری جلد 1588ء میں شائع ہوئی۔ اس مصنف کے معاصرین نے اس کے کام کو بہت سراہا ہے۔ یہاں تک کہ اس فرانسیسی مصنف کی شہرت فرانس سے سفر کر کے برطانیہ پہنچی تو اس نے انگریزوں کو حیرت میں ڈال دیا۔ پھر جون فلوریو John Florio نے اس کا ترجمہ انگریزی زبان میں 1603ء میں کیا۔ اس طرح مونتینی کے طرز تحریر نے انگریزی طرز تحریر کو بھی متاثر کیا۔

ی طرح فرانسیسیکن (1561-1626) Francis Bacon نے بھی موثقی کا طریقہ کار اپنایا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ موضوعات کے عنوان واپنانے میں بیکن Bacon نے بہت سوچ سچی سے کام لیا ہے۔ وہ "ESSAYS" "کوشش" کے عنوان کو پناہا ہے اور یہی عنوان موثقی نے اپنایا تھا۔

یوں یہ کلمہ Essays نگریری دانشمندی میں داخل ہو گیا۔ یہ کلمہ "Essays" نگریری کلمہ "Assays" کی جگہ لینے میں کامیاب ہو گیا۔ "Assays" جس کا معنی بھی "کوشش" ہی ہے۔ جیسا کہ فرانسیسی کلمہ "Essay" ہا جی یں معنی ہے جیسا کہ Oxford Dictionary میں غلط Essay ہا مفہوم جو کہ اصل فعل کی شکل میں آتا ہے۔ جیسا کہ اس میں ہے ESSAY=To attempt, to try to do (2) یعنی کوشش کرتا ہے، کوشش کرنا، مضمون یک اپنی تحریر ہوتی ہے کسی لسانی، لسانی یعنی معتدل ہوتی ہے اور جو کسی خاص موضوع یا عنوان پر لکھا جاتا ہے۔

ہسپانوی زبان میں بھی یہ کلمہ Ensayo ستموں ہوتا ہے اور اس سے فعل Ensayar ہے۔ اس کا بھی مفہوم "کوشش کرتا" ہے اور جو فعل معنی کے اعتبار سے اس کلمہ کے قریب ترین ہے وہ Tratar ہے۔ جس کے معنی بھی "کوشش کرنا"، "کسی بات کو زیر بحث لانا"، "کسی بات کو نبھانا" ہیں۔ یہ Tratado سے ہے اس کلمہ کا مفہوم "مقارہ نویسی" یا "تحقیق نگاری" ہے۔ یہ دونوں فعل فعل Articular ہا مفہوم سموئے ہوئے ہیں جس کا معنی ہے "وہ بولا" اور "جدا کرنا"۔ اس فعل سے کلمہ Articulo یعنی مقارہ نویسی ہے لیکن ہسپانوی کلمہ Ensayo وہ مشہور کلمہ ہے جو فرانسیسی کلمہ Essai کے پورے مفہوم اور دلالت کے اعتبار سے مکمل ہے۔ جب ہم ہسپانوی مفہوم پر نظر ڈالیں تو ان میں ماریہ مولینیر Maria Moliner اپنی ڈکشنری میں مقالہ نگاری کی تعریف کرتے ہوئے کہتی ہے "مقارہ نگاری مصنف کی کسی بھی موضوع کے بارے میں تقریر و تہر کی عکاسی کا غماز ہے، کسی



فلسفیانہ نظام کے بغیر۔ (3)

### مقالہ نگاری عربوں کے ہاں:

جہاں تک عربی زبان کا تعلق ہے تو مقالہ نویسی کی مصدر میمی "قول" یعنی "کہنا" کے معنی میں استعمال ہوتا ہے۔ ابن منظور اپنی کتاب "لسان العرب" میں ابو زید کی روایت بیان کرتے ہوئے کہتا ہے "کتبتا چھا ہے تم سے جو کہا" اور تمھارا قول (بات چیت) تمھارا مقالہ در جو اس نے کہا" (4)

اسکی مثال حطینۃ کے شعر سے ملتی ہے

بحسب علیٰ هذاك الملیك فار لكل مقام مثالا (5)

مجھ پر مہر مانی سر۔ تجھے اللہ تعالیٰ ہدایت دے (جو مالک الملک ہے)۔ ہر ایک مقام کے لیے اس کی مناسب حال گفتگو ہوتی ہے۔

وقول آخر

مسالہ السؤالی اشلھا أسرع من منحدر السابل

ہر مقالہ (برکی گفتگو) اپنے کہنے والے کی طرف سیلاب کے بہاؤ سے زیادہ تیز لڑتی ہے۔ (دوڑتی ہے)

ومن دعا الناس الى دمه دمعد بالحق وبالباطل (6)

جو دو گوں کو اپنی مذمت کی طرف بلاتا ہے۔ تو وہ اس کی مذمت کرتے ہیں یا تو سچائی یا باطل کے ساتھ (یا پھر) دونوں کے ساتھ۔

یہ مقالہ نویسی کے کلمہ نے خوب ترقی کی۔ یہاں تک کہ کتاب میں یہ ایک باب کی حیثیت اختیار کر گیا۔ اس کلمہ کو باب کی شکل دینے والے مسلمان مصنفین ہیں۔ ایک باب ایک مقالہ پر مشتمل ہو یا زیادہ پر لیکن موضوعات ایک دوسرے سے باہمی تعلق رکھتے ہیں۔ اس کی ایک مثال ابوالحسن فلا شعری (7) کی کتاب "مقالات الاسلامیین" ہے اور

دوسری مثال ”الفہرست لاس ندیم“ ہے۔ (8) ”تیسری کتاب ”المثل السائر“ ابن الاثیر“ کی ہے (9) یہ کتاب مقدمہ اور مقالات پر مشتمل ہے۔ ”مثال الاسلامیہ“ خوبصورت الفاظ کا بہترین نمونہ ہے جبکہ الفہرست معنوی اعتبار سے صف اول میں شمار ہوتی ہے۔ ابن ندیم نے اپنی کتاب کو بہت سے مقالوں میں منقسم کیا ہے۔ جن میں سے ”مثال الشعراء“ ہے۔ دوسرا مقالہ تفسیر کے بارے میں ہے۔ ایک مقالہ حدیث پر مشتمل ہے۔ ایک مقالہ صف تاریخ کو ہی بیان کرتا ہے۔ وغیرہا۔ جبکہ دوسری طرف فارسی زبان کا جائزہ میں توس ”چهار مقالہ“ کے نام سے نظامی عروضی لکھ کر ۱۸۵۷ھ نے فارسی زبان میں لکھا ہے۔

اس کو نظامی نے چار طاقوں اور لوگوں کی صفات سے متصف کیا ہے۔ اس سے کوئی بھی انکار نہیں کر سکتا۔ ان میں سے ایک ادیب ہے اور شاعر، تیسرا ستارہ نواز اور چوتھا ڈاکٹر ہے۔ ان چاروں کے لیے مقالہ لکھا ہے خصوصی طور پر۔ یہ تمام کتابیں مقالہ نگاری پر دلالت کرتی ہیں۔ (10) اور عصر حاضر میں مقالہ نگاری پر نظر ڈالی جائے تو عربی زبان کے اخباروں کے کالموں میں جو کچھ لکھا جاتا ہے اس تک محدود ہو گئی ہے۔ اور جو بہت سے مختلف عنوانوں کے رسالہ جات میں مقالے لکھے جاتے ہیں اس سلسلے میں جب میں نے معجم المصطلحات الادبیۃ جس کو مجدی دہبہ نے لکھا ہے کو دیکھا تو وہ کہتا ہے۔ ”کہ ہر مقالہ نویس کی صفات میں یہ نہیں ہے کہ وہ مقالہ کو گہرائی میں لکھے۔ لیکن اسکی جو عام سوچ ہے وہ صرف اس کے موضوع کے دائرے میں ہی مقید رہتی ہے۔ اور وہ عام مختصر نثر تک ہی محدود رہتا ہے (11)۔

ایسے ہی مطالعہ کرنے کے بعد یہ بات بھی سامنے آئی کہ عربی ادب میں مقالہ کی تعریف یورپوں کی مقالہ کی تعریفوں سے قریب ترین ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ جب اسلامی دائرۃ المعارف پر نظر ڈالی تو یہ چیز بھی سامنے آئی کہ اس کے مولف نے کلمہ ”مقالہ نویسی“ کا

استعمال بات چیت میں "Article" کے معنی میں کیا ہوا ہے۔ ایسا کہتا ہے کہ مستشرق نے اپنی بات میں سوچ بچ رہا کہ جو کچھ بھی خاص رسالوں میں لکھا جاتا ہے یا جو کچھ بھی عربی اخباروں میں شائع ہوتا ہے اور لکھا جاتا ہے۔ وہ سب کے سب "Article" پر اطلاق کرتے ہیں کیونکہ اس ترتیل کا اطلاق مصادر اور مراجع میں زیادہ بہتر انداز سے ملتا ہے کیونکہ یہ مراجع ہی ہیں جسکو آراء کے طور اور حواشی میں استعمال کیا جاتا ہے جبکہ وہ مقالات جو اخباروں میں شائع ہوتے ہیں عموماً ان میں مراجع کا استعمال نہیں ہوتا۔

عربی کے محترم استاد اڈھم (12) کی رائے میں "مقالہ نویسی" انواع ادب میں سب سے زیادہ عریف کے حوالے سے رکاوٹ ہوتا ہے۔ مقالہ نویسی کی حد بندی کرنا مشکل ترین کام ہے اور نہ ہی یہ بات وثوق سے کہی جاسکتی ہے (یا کوئی یہ دعویٰ کر سکتا ہے کہ وہ مقالہ نویسی کے پہلو سے بہت اچھی طرح آگاہ ہے) تو مقالہ نویسی تحریر کی وہ قسم ہے جس کے سے ترما متفق ہونا ناممکن ہے۔ جیسا ستلاند (13) کی رائے میں مقالہ نویسی کبھی نثر اور کبھی شعر کہنا ہے کبھی یہ مقالہ طویل تحریر پر مبنی ہوتا ہے تو کبھی اتنا مختصر ہوتا ہے جیسا کہ ایک طرف مختلف طیفہ اور کبھی تو مقالہ انتہائی سنجیدگی کو اپنے پہلو میں سموے ہوا ہوتا ہے اور کبھی بہت اہم موضوع کو روشناس کروا رہا ہوتا ہے۔ اور کبھی کبھار عام زندگی کے موضوعات میں سے ایک موضوع کے بارے میں ہلکا ہلکا ہوتا ہے۔ یہی مقالہ مقالہ نویسی کے بارے میں رائے بھی دیتا ہے کہ مقالہ نویسی اپنی تحریر میں بہت شاندار اغاظ کا چناؤ کرتا ہے جو کہ بہت بلیغ عبارات پر مشتمل ہوتی ہے۔ اس انتخاب کے ساتھ مقالہ نویسی آسان سبب اسلوب تحریر کو متعارف کرانا ہے اس تحریر کے ذریعے اپنے آپ کو مقالہ نگاری کی تہہ تک پہنچا دیتا ہے۔ (14)

اتنا کچھ جاننے کے بعد یہ کہنا بجا ہے کہ ادب کی تمام انواع واقسام کی جامع تعریف کرنا یقیناً ایک مشکل ترین کام ہے لیکن ادب کی اقسام میں سے کچھ اقسام کے واضح قوانین موجود ہیں اور کچھ اصول و ضوابط ہیں جن تک ایک مصنف آسانی سے پہنچ سکتا ہے۔

ہیں "قصہ گوئی کے خاص قواعد ہیں۔ جن کو عام طور پر مد نظر رکھا جاتا ہے۔ کسی طرح ڈرامہ نویسی کے بھی اصول ہیں جن پر قصہ مشتمل ہوتا ہے جن کی تمام اقسام نوویسوں نے اپنی ڈرامہ نویسی میں تقلید کی ہے۔ اور اسی طرح شعر کے بھی خاص رہان ہیں جن کا شعر کہتے وقت خاص خیال رکھا جاتا ہے۔ سوائے مقالہ نویسی کہ ایک قافیہ معین شکل و صورت کا تعین نہیں ہو سکا۔ ورنہ ہی اس کا کوئی ایک طرز تحریر ہے۔ یہ اندازہ مت۔ نوویس کی اپنی سوچ ہوتی ہے۔ وہ اس کی ہی تقلید کرتا ہے یا اس کا پابند ہوتا ہے

"Every mind has his own idea"

اس لیے مقالات کے طرز تحریر اتنے ہی ہیں جتنے اس کے کہنے والے ہیں۔ کبھی مقالہ طویل اور کبھی مختصر ہوتا ہے۔ یعنی مقالہ نوویس جس انداز میں سوچتا ہے، طویل یا مختصر۔ اس لیے مقالہ نویسی کی تعریف بہت مشکل ہے۔

### مقالہ نویسی کی شرطیں:

یورپی نقاد نے ایک اچھے مقالہ کی شرائط وضع کی ہیں۔ منطق میں مقالہ نویسی بغیر کسی طرز تحریر کے ہے۔ یعنی منطقی نظر میں مقالہ اپنی پوری پوری تراوی حاصل کیے ہوئے ہے جو کہ غنائی شعر سے متاثر ہے۔ بعض اوقات تو مقالہ نویس بالکل ایک دہشت گرد یا انتقام لینے والے کی مانند ہو جاتا ہے۔ اپنے ارد گرد کے ماحول کی وجہ سے جس میں وہ رہ رہ رہا ہوتا ہے۔ اپنے انتقام کو اپنے مزاح اور لطف میں ملا لیتا ہے اور اس کا مقالہ بالکل رات کی قصہ گوئی کی مانند ہو جاتا ہے جو کہ دل پر بوجھ نہیں بنتا اور عقل کے لیے مفید ہوتا ہے۔ بس اوقات مقالہ ایک چھوٹا سا واقعہ ہوتا ہے جو کسی بھی معاشرے میں جنم لیتا ہے۔ اس قسم کی تحریر میں مقالہ نوویس انتہائی آسان اسلوب اختیار کرتا ہے جو کہ عام زندگی کے طریقے سے بہت مشابہت رکھتا ہے۔ (15)

یقیناً یہ کہنا بجا ہو گا کہ نقاد نے جو شرائط وضع کی ہیں، مقالہ نویسی کے میدان میں

ان میں سے بیشتر اچھی اور مناسب ہیں لیکن مقالہ نویسی منطق کی نظر میں بغیر کسی اصول و قانون کے ہے، ذہنی طور پر ناقابل یقین ہے۔ کیونکہ مقالہ کی خوبصورتی اسکی وسعت میں نہیں ہے اور نہ ہی وسعت کلام میں مزاح کے آثار متاثر کرتے ہیں۔ اور یہ وسعت نہ ہی فائدے کا موجب بنتی ہے۔ یقیناً یہ بات ماننی پڑے گی کہ مقالہ نویسی کے اصول و ضوابط میں ہی خوبصورتی ہے اور درط حیرت میں ڈالنے کا ڈھنگ ہے اور اسی میں لطف ہے اور یہی فائدہ کا منبع ہے۔ مقالہ پڑھنے والا، خواہ وہ قدیم یا جدید مقالہ پڑھ رہا ہو، تو وہ مقالہ کو اسے اصول و ضوابط پر رکھ کر ہی پرکھتا ہے۔ اور وہ ایک اچھے ناقد کی طرح مقالہ کی اچھائی اور برائی کو پرکھ سکتا ہے۔

مؤرخین اور ٹیکن کے مقالات بڑے اعلیٰ تصور کیے جاتے ہیں کیونکہ وہ پر لطف ہونے کے ساتھ ساتھ پرکشش بھی ہیں۔

کیا مقالہ نویسی کا فن آسان ہے یا دشوار؟

یہ سوال کافی مدت پہلے یورپی ادبی حلقوں میں نہایا گیا اور اسے دو قسموں میں منقسم کر دیا گیا۔

زیادہ تر لوگوں کی رائے میں مقالہ نویسی آسان کام ہے۔ اس رائے کے حامل شخص میں تھکس شرع جورج گراب (George Grabe) 1754-1832 (16) کی رائے ہے کہ مقالہ نویسی عوامی سوچ ہے کیونکہ ہر مصنف اپنی قریب ترین چیز سے ہی اپنے مقالہ کو مزین کرتا ہے اور عوام ہی اس کے قریب کی چیز ہے جس کی عکاسی اسکے مقالہ میں ہوتی ہے۔ اس لیے ہر عام ذوق کے لیے یہ بہت ہی مناسب ہوتا ہے۔ جن لوگوں کو مقالہ اپنی سادگی سے متاثر کرتا ہے اور مقالہ کی مختلف انواع ان کو اپنی طرف راغب کرتی ہیں (17) اس کی رائے میں مقالہ سطحی طور پر لکھا جاتا ہے جبکہ اس کے موضوعات میں تنوع ہوتا ہے۔



عرب مقالہ نویس بھی اس رائے کے حامی ہیں۔ ڈاکٹر بکری شیخ مین کہتے ہیں ”یہ لچک ہی مقالہ سمجھنے کا جوہر ہے اور یہ سہولت ہی اس کے پائنے میں اسکو شاندار بناتی ہے۔ لچک اور سہولت کے بیان نے ہی فن مقالہ نویسی کو وسعت بخشی اور یہی بنیادی سبب ہے کہ دبائے مقالہ نویسی کی طرف مائل ہوئے۔ جب بھی ان کے ذہنوں میں کوئی خیال یا فکر آتا ہے۔ اس میں کوئی حیرانگی کی بات نہیں اس کے بعد اگر وہ دوبارہ مقالہ نویسی کو اپنا مافی الضمیر بیان کرنے کے لیے استعمال کرنے اور اس مقالے کے معانی کو قاری کے ذہن تک پہنچانے کی سعی کرتے ہیں۔ لیکن دوسرا ردہ جو اقلیت میں ہے، وہ مقالہ نویسی کو مشکل ترین فن تصور کرتے ہیں۔ کیونکہ مقالہ نویس اپنے موضوع کو پوری طرح سمجھتے ہوئے ہوتا ہے۔ پھر جب وہی مقالہ نویس اپنا مقالہ لکھتا ہے تو انتہائی اختصار سے کام لیتا ہے۔ جیسا کہ مشہور ہے کہ اختصار مشکل ترین کام ہے۔ (18) کیونکہ مقالہ نویسی میں سبب بھی ترمیم کی جاتی ہے تو بہت سے اہم پہلوؤں کو بھی ختم کرنا پڑتا ہے۔ جس سے اس مقالے کے اہم تاثرات کے ختم ہونے کے بھی امکان پیدا ہوتا ہے۔ اس لیے مقالہ نویس پر واجب ہے کہ اس کی زیادہ تراش خراش سے بچے۔ اسی نظریہ کے حامل فرانسیسی ناقد سیٹ بیف (19) کی نظر میں بھی مقالہ نویسی ایک انتہائی دشوار کام ہے۔ بلکہ تاثرات کو جامہ رنی کرنے کا مشکل ترین مرحلہ ہے کیونکہ مقالہ نویسی عقوں کو منور کرتی ہے اور دلوں کو تقویت بخشتی ہے۔ (20)

درحقیقت مقالہ نویسی کی نوعیت و طبیعت دونوں اردوہوں کی نظر میں اختلاف کا سبب ہے۔ پہلا ردہ تو مقالہ نویسی کو محض ”رات کی قصہ گوئی“ کی مانند قرار دیتے ہیں۔ جو کہ طبیعت پر گراں نہیں گزرتی اور اس سے خوش ہوا جاتا ہے اور جس سے فارغ دقت کو با مقصد بنایا جاتا ہے۔ اس لیے مقالہ نویسی میں موضوع چھوٹا ہو یا بڑا بے فائدہ نہیں ہوتا۔ لیکن سینٹ بیف کی نظر میں یہ محض ادب کی قسموں میں سے ایک ہے۔ یہ سینٹ بیف کی رائے ہے کہ مقالہ نویسی صرف اور صرف اہل بصیرت اور اہل عزم اور جدت پسند لوگوں

کا کام ہے جو لوگوں سے ادب کے بارے میں حسن ظن رکھتے ہیں۔ کم الفاظ میں زیادہ معنی سمو سکتے ہیں۔ ان صفات کے حامل لوگ ہی مقالہ نویس کا کام سرانجام دے سکتے ہیں۔ اس جماعت کی رائے میں زیادہ تر اخباروں اور رسائل میں لکھے جانے والے مقالے ان سلسلوں کی کڑی ہیں۔ لیکن پہلی رائے کے مطابق وہ سب کچھ مقالہ نویس ہی ہے۔ سینٹ بیف کی رائے میں مقالہ نویس کے لیے ضروری ہے کہ معاشرے کے موضوعات کو مقالے میں اپنائے۔ سو ہر موضوع مقالہ کے لیے موزوں نہیں ہوتا۔ مقالہ نویس کو اپنے علم پر بھرپور قدرت ہونی چاہیے جو دل پر اثر کرے۔ جو زمانے میں زندگی گزارنے کے گر سکے۔ وہ اپنے تاثرات کی ادائیگی میں بھرپور قدرت رکھتا ہو۔ اور مقالہ ذمہ مند ہونا چاہیے۔

### مقالہ نویسی کی اقسام:

عرب میں مقالہ نویسی کے پڑھنے والوں کو دو قسموں میں منقسم کیا ہے۔ رسمی اور غیر رسمی مقالہ۔ ڈاکٹر مجدی دھبتے نے ان دونوں مصطلحات کی اس طرح تصویر کشی کی ہے۔ ان کی نظر میں مقالہ کی ایک قسم ”ضابطی مقالہ“ اور دوسری قسم ”آزاد مقالہ“ کی ہے اور یہ تقسیم انگریزی ادب میں بھی اکثر پائی جاتی ہے۔ (21) جبہ ڈاکٹر محمد یوسف نجم کی رائے میں بھی مقالہ کی دو قسمیں ہیں۔ یعنی عربی ادب میں ”مقالہ ذاتیہ“ یعنی ”مقالہ فی البدھی و ذاتی“ اور ”مقالہ موضوعی“ یعنی ”بامقصد مقالہ“ (22)۔

اسی طرح ڈاکٹر طاہر کی کا کہنا ہے کہ مقالہ کی دونوں قسمیں۔ خاص طور پر ذاتی مقالہ کی قسم میں مقالہ نویس کی شخصیت واضح طور پر جھلک رہی ہوتی ہے اعلیٰ و ارفع ادبی اسلوب جس کا غماز ہے۔ اس میں احساسات بھی پائے جاتے ہیں اور یہ مقالہ احساسات کو اجاگر کرنے کا سبب بھی بنتا ہے اور قاری کو اپنے سحر میں مبتلا کرتا ہے قاری اس کی تہہ تک بھی پہنچ جاتا ہے۔ اس قسم میں مقالہ نویس اپنے مقالہ کو موسیقیت سے آراستہ کرتا ہے۔ ابراہیم امازی عربی ادب میں اور چارلس لامب انگریزی ادب میں ذاتی مقالہ کی مثالیں ہیں۔

جبکہ اس کے برعکس مقالہ کی دوسری قسم یعنی مقالہ موضوعی "با مقصد مقالہ نویسی" میں مقالہ نویس تمام تر توجہ اس کے موضوع پر مرکوز رکھتا ہے۔ وہ اس مقالہ کو لفظوں سے سنو رتا ہے اور اپنی شخصیت کو ہر طرح سے مقالہ کے حوالے کر دیتا ہے۔ اس قسم کی مقالہ نویسی میں سائنسی اسلوب اور طرزِ تحریر بڑا نمایاں ہے۔ اس قسم میں مصنف اپنے احساسات اور شخصیت کو یکجا کر دیتا ہے۔

مقالہ نویسی کی تقسیم یوں بھی کی جاتی ہے منظم مقالہ نویسی اور غیر منظم مقالہ نویسی، دراصل یہ تقسیم بہت مشکل ہے۔ مغرب میں اس سوچ کو نسبیاتی طور پر قبول نہیں کیا گیا ہے۔ یہ رائے امریکی انسائیکلو پیڈیا میں بھی ہے۔ اس کی نظر میں مقالہ کی بہت سیقسام ہیں (23)۔ اور اس کی متعدد صورتیں بھی اس میں بیان کی ہیں۔ مقالہ کی اس تقسیم میں جہاں مقالہ کی حد بندی میں ذاتی اور موضوعی کے قانون باطل واضح نہیں ہیں۔ دوسرے اعتبار سے ہر مقالہ میں مصنف کی صفات بھی ساتھ ساتھ بہت رتی ہوتی ہیں۔ چاہے وہ مقالہ طب پر ہے یا ریاضیات پر۔ ویسے تو مقالہ کی بہت سی اقسام ہوتی ہیں۔ جن میں ادبی مقالے، تنقیدی، سائنسی، فلسفی، دینی، اجتماعی، تاریخی، سیاسی، اقتصادی حتیٰ کہ مزاحیہ مقالے بھی ان کا حصہ ہیں اور ان کے علاوہ بھی اور بہت سی اقسام ہیں۔ بعض مقالات ایک دوسرے میں مدغم ہوئے ہوتے ہیں۔ جن میں سیاسی اور اجتماعی قسم کے مقالے ہیں یعنی یہ ایک دوسرے میں شامل ہوتے ہیں۔ لیکن کسی بھی مقالہ کے سمجھنے کی بنیاد اسی تقسیم پر منحصر ہوتی ہے اور اگر یہ تقسیم موضوعات کی بنیاد پر ہو تو اور بھی واضح ہو جاتی ہے۔

سید قطب عربی ادب میں بہت اہم شخصیت کے حامل ہیں۔ انھوں نے مقالہ کی تقسیم دو طرح کی ہے۔

1:- جذباتی مقالہ 2:- فیصلہ کن مقالہ

پہلی قسم کا مقالہ "سوچ" پر انحصار کرتا ہے۔ اور دوسری قسم کا انحصار مصنف کی تحریر پر

ہے۔ ”ادبی عمل“ کی دو قسمیں ہیں جن پر مقالہ کے لفظ کا اطلاق ہوتا ہے۔ ظاہری طور پر یہ دونوں قسمیں مشابہت رکھتی ہیں جبکہ حقیقت میں مختلف ہوتی ہیں۔ ان میں سے ایک جذباتی اور دوسری قسم تقریری ہے۔ زیادہ مناسب ہے کہ دونوں کے وصف میں فرق کریں۔ (24)

یہ قسم جو سید قطب نے پیش کی ہے حقیقت میں مقالہ نویسی سوچ و فکر کے ساتھ گہرا تعلق رکھتی ہے۔ جو بھی مقالہ نویس اپنے مقالے میں پیش کرتا ہے۔ بہت اچھی تصویر کشی کرتا ہے۔ جیسا کہ ”موشنی“ جس کا شمار فن المقال کے ”باپ“ کے طور پر ہوتا ہے۔ اس کی یعنی سید قطب کی رائے اور یہی وہ مقالہ ہے جس کو ”دورے“ ”ٹوٹے“ مقالہ نویسی مضمونی سے منسوب کرتے ہیں۔ یہ قسم تحقیق کے زیادہ قریب ہوتی ہے۔ اس حقیقت سے انکار گریز ہے کہ کسی بھی مقالہ نویسی کی دو قسمیں ہیں۔ ایک تو احساسات کا حکایتی کر رہے ہوتے ہیں اور دوسری احساسات سے دور رہنے کی کوشش میں رہتا ہے اور جو چاہے بھی ان دونوں سوچوں کا پھوڑ ہوتا ہے وہی مقالہ بہلانے کا مستحق ہوتا ہے۔ جو کہ بہت مصطلحات کا دعویدار ہو جو کہ کسی قاری کی سمجھ میں باعث رکاوٹ بنے یا تنقید کا سبب بن جائے۔

ڈاکٹر عز الدین اسماعیل ”سوچ“ کی مصطلح کا استعمال کیا ہے۔ لیکن اس کو نثری صنف بنایا۔ ڈاکٹر عز الدین کی نظر میں ”سوچ“ یعنی یہ مصطلح ڈاکٹر عز الدین کے ہاں ایک ناچنے سوچ کا مظہر ہے۔ نہ تو اس قسم کو اختیار کیا جاسکتا ہے نہ ہی چھوڑا جاسکتا ہے۔ اور یہ مقالہ نویسی میں حجم کے اعتبار سے مختصر تصور کیا جاتا ہے۔ اور ابیمیت کے اعتبار سے کسی قاری کی نظر میں چھوٹی چھوٹی چیزوں کا جاننا زندگی میں (25)۔ اور بڑی عجیب بات ہے ڈاکٹر عز الدین بھی سید قطب کی رائے سے متفق ہیں۔ جو کچھ سید قطب نے مقالہ نویسی کے بارے میں کہا۔ جبکہ سید قطب نے ”سوچ“ کو نثر کی اہم صنف تصور کیا ہے۔ ”سوچ“ کیا ہے ایک مختصر مقالہ نویسی کی شکل ہے۔ اس کے ساتھ جو قسم مقالہ نویسی کی ہمارے سامنے آتی ہے۔ وہ ذاتی صفات سے مزین مقالہ نویسی ہے اس مقالہ میں ایک مقالہ نویس وہی کچھ



پیش کرتا ہے جو کہ اس نے خاص ملاحظہ کے بعد قلم بند کیا ہوتا ہے۔ یہ قسم بھی مختصر مقالہ نویس کی قسم شمار کی جاتی ہے۔ اس قسم کی مثال ہم کو عربی ادب کے مقالہ نویس "احمد امین" کے مقالوں میں ملتی ہے۔ پھر اس نے ان مقالوں کو ایک کتاب "فیض لیاطر" میں سمو دیا۔ اس کتاب میں حجم کے لحاظ سے چھوٹے بڑے مقالے نظروں سے گزرتے ہیں۔ کچھ مقالوں کی قسم سیاست سے وابستہ ہیں۔ جو یہی مقالوں کے نام سے جانے جاتے ہیں۔ جو کہ حالات حاضرہ کا نتیجہ ہوتے ہیں۔ ان میں نہ تو سوچ کی گہرائی کی ضرورت ہوتی ہے ورنہ ہی مختصر کرنے کی۔

لیکن اگر مقالہ کو حجم کے اعتبار سے تقسیم کیا جائے یا تو وہ طویل ہوگا یا قصیر۔ اس لیے مقالہ قصیر کے لیے جو مصطلح عام ہوگئی "Essayette" (26) اور یہی قسم "مقالہ قصیر" کہلاتا ہے۔ اس کے برعکس فرانسی ادب میں اس قسم کو "Causer" کہا جاتا ہے۔ جو کہ ادبی موضوعات کے لیے مخصوص ہے۔ یہ کلمہ "Causer" جو کہ فعل ہے اس کا معنی "وہ بات کرتا ہے" کہ معنی کا حامل ہے یہ مصطلح "سنیت ہیپ" کی باتوں کی بنیاد ہے۔ جو کہ "پیر کے دن" کے بارے میں نکھتا ہے۔ جس کی طباعت واشاعت "پیر کی باتوں" کے عنوان سے ہوتی ہے۔ Causeries du lundi (1851-1862) (27) جس کا شمار ہفتہ وار اخبارات میں شمار ہوتا ہے۔ اور اس قسم کے مقالات ڈسٹرٹ مسین کے ہاں بھی ملتے ہیں۔ جو کہ سیاسی رسالے "بدھ کے دن" کے نام سے شائع ہوئے۔ (28)

اس کے ساتھ ساتھ فرانسی ادب میں "مقالہ قصیر" کے لیے "Propos" (29) کی اصطلاح بھی استعمال کی جاتی ہے۔ اس اصطلاح کا موجد فرانس کا ادیب میل اگسٹ شادیز (1868-1951 م) ہے جس نے اپنا نام بعد میں "Alain" منتخب کیا یہ موجد مقالات قصیر "Proposed, un Normand" کے نام سے شائع کرتا تھا یعنی "نورماندی شخص کی بات چیت" پھر اس نے ان کو روزنامہ اخبار "Depech de



Rouen " میں 1906 سے 1933 تک شائع کیا اور ہر مقالہ 800 کلمات پر مشتمل ہوتا تھا۔ حتیٰ کہ ایک "الف" بھی زائد نہیں تھا لیکن "مقالہ طویل" کا حجم ایک مکمل کتاب کی شکل پر ہوتا تھا۔ جس کے مقال کی عکاسی جان ڈریڈن (1631-1700 م) "مقالہ شعر ڈرامائی" "ESSAY Of Dramatic Poesy" کے عنوان سے شائع ہوئی (30) 1668 م میں۔

### نثری مقالہ اور شعری مقالہ

عام طور پر جو بات ملاحظہ میں آئی ہے وہ نثری مقالہ ہی ہے۔ لیکن نقد "وسٹ ان" نے مقالہ کو شعری شکل میں بھی شائع کرنے کی اجازت دی ہے۔ (31)

یونانہ انگریزی ادب کے شاعر الکسوڈ پوپ (1688-1744) اپنے دو عدد طویل شعری مقالے قلم بند کیے ہیں "نقد کے بارے میں مقالہ" (1711) "Essay on Criticism" (32) اور اس ہی انگریزی نقد ادب کے شاعر کا دوسرا شعری مقالہ "نسان کے بارے میں" 1733 م Essay on MAN شائع ہوئی (33)

ڈاکٹر طاہر کی "حوارس" کے بارے میں بات کرتے ہوئے کہتے ہیں۔ اس تحقیقی مقالہ کو جو کہ "فن الشعر" کے عنوان سے ہے۔ مقالہ شعری کا درجہ دے سکتے ہیں (34) اسی طرح یہ کاتب ادیب مقالہ Essay امریکن انسائیکلو پیڈیا میں "نیقول پوالو 1636-1711" "فن الشعر" Lart Poetique کے نام سے ملتا ہے۔ (35)

ڈاکٹر طاہر کی اپنی کتاب میں کہتا ہے کہ میری رائے میں یہ شعری مجموعہ تو ہے۔ مگر میں اسکو مقالہ نویسی کا فن نہیں کہوں گا۔ "مقالہ" کو عنوان کے طور پر اپنایا ہے۔ جیسا پوپ نے کیا۔ یہ قصائد ہیں جنکا شمار تعلیمی اور فلسفی قسم کے اشعار میں ہوتا ہے۔ ان کا مقصد ہسف "معرفت" کو عام کرنا ہے۔ جن میں خاص تعلیمی قواعد کو رائج کرنا مقصود ہے۔

اس قسم کی مثال عربی ادب میں ”ہوارس“ کی ہے۔ جو شعری مقالہ فن کے موجد ہیں۔ عربی ادب میں وہ ”صفی الدین لکھی“ (667-750ھ) میں ملتے ہیں (36) در عائشہ البعونیہ (922ھ) میں ہیں (37) ان لوگوں نے اشعار میں ”علم بلا غت“ کے قواعد کو رواج دیا اور عام کیا۔

### مقالہ کی تاریخ / سوانح حیات

بہر حال مقالہ نویسی کی جڑیں قدیمی تاریخ کا ایک جزئی ہیں۔ کتنے ہی پرانے مقالے ہیں جن کو پڑھا گیا۔ اور کتنے ہی پرانے مقالے ہیں جن کو مقالہ کا نام ہی نہیں دیا گیا۔ جیسا کہ ”فرانسیسیں“ اس بارے میں کہتے ہیں۔ ”مقالہ کلمہ تو جدید ہے مگر چیز پرانی ہے۔“ The word is new but the thing is anicent اس بات کا اطلاق اس پر ہوتا ہے۔ ”مطالع“ مقالہ نویسی نئی پیداوار ہے۔ جو کہ موتینی Montaini کے مقالات سے ظاہر ہوتا ہے۔ لیکن مقالہ نویسی کی پیداوار پرانی ہے۔ جیسا کہ ”شخصیات“ Characters جس کو تیوفراسٹیوس Theophrastus نے تیسری صدی میں شائع کیا (38) جو مختلف قسم کی شخصیات کی انواع پر مشتمل ہے۔ اور اس طرح کی کتاب ”سینیکا“ Seneca جو کے پہلی صدی میں ”مقالہ لوسیدیوس“ کے نام سے شائع ہوئی۔ Epistle to Lualls۔

اس طرح مارکوس اوریلیوس Marcus Aurelius (121-180 م) نے بیسار مقالات لکھے۔ جن کو ”سوچ و فکر“ کے نام دیا گیا۔

اور اس طرح افلاطون کے تنقیدی مقالے بھی اس کی کتاب ”الجمہوریہ“ میں موجود ہیں۔ جس نے ان مقالوں کا اختتام نفیس شہر سے شعراء کا اخراج پر کیا ہے۔ عربی ادب میں جن مقالہ نویسوں کا شمار ہوتا ہے۔ وہ حافظ ہیں ”رسالۃ الجواری والغمان“ الحسن البصری ہیں ”رسالۃ معاش“ شائع کیا۔ ابو حیان التوحیدی ہیں ”دوست اور دوستی“ کے نام

سے مقالہ شائع کیا۔ (39)

ڈاکٹر عبد العزیز عتیق اپنی کتاب ”نقد ادبی“ میں کہتے ہیں ”عربی ادب میں خطبہ مقالہ نویسی کی پہلی شکل ہے۔ پہلا مقالہ اسی ہی کا نتیجہ ہے۔ اور اس کی پیدائش ہی سے فطری نثری ادب کا آغاز ہوا۔ وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ خطابات چاہے تالیف کئے گئے ہوں یا فی ابدی کہے گئے ہوں جو ان کو مفرد بناتی ہے وہ الفاظ کا انتخاب ہے جو کہ سامعین کو بہت متاثر کرتے ہیں اور خطیب اپنے احساسات کو کیسے جھکا رہا ہوتا ہے۔ اور یہی چیز قابل غور ہوتی ہے۔ اور یہی چیزیں خطابات کو مکتوب مقالہ میں فرق کا باعث بنتی ہیں۔ (40) یہ رائے تو ڈاکٹر عبد العزیز کی ہے۔ لیکن یہ تو جائز ہی نہیں کہ خطبہ و مقالہ کا درجہ دیا جائے دو مختلف بنیادوں اور اصولوں پر مشتمل چیزیں ہیں۔ خطبہ سراسر ”زبانی فن“ کے زمرے میں آتا ہے۔ جو کہ مختص ہوتا ہے۔ اور اس میں استطراد ناممکن ہوتا ہے۔ جو کہ مقدمہ، موضوع اور خاتمہ پر مشتمل ہوتا ہے۔ جبکہ مقالہ عام بات چیت کے زیادہ نزدیک ہوتا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ ڈاکٹر عبد العزیز نے ”فن مقالہ“ کو بھی مقالہ کا درجہ دے دیا۔ (41)

میرے خیال میں ”مقدمہ“ عربی زبان کی مقالہ نویسی کی ایک خاص صنف ہے۔ یہ کسی اور کی زبان میں نہیں پایا جاتا۔ یہ مندرجہ ذیل اصوات پر مشتمل ہوتا ہے۔ اسلوب ہم قافیہ ہم ردیف جنسی مسجع ہوتا ہے۔ اور ایک حکایت ہوتی ہے۔ یا موضوع جس پر مقدمہ تحریر کیا جاتا ہے اس میں ایک ہیہ د ”بطل“ اور ایک روایت کرنے والا ضرور ہوتا ہے۔ جبکہ یہ تمام خصوصیات ایک مقالہ میں نہیں پائی جاتیں۔ مقالہ نویسی کا تاریخی ارتقاء تو انتہائی طویل سلسلہ ہے۔ جس میں تھوڑا ہی سامانوں کے طور پر بحث میں لایا گیا ہے۔

#### صحافت اور مقالہ نویسی

جراند نے جنم لیا تو مقالہ نویسی کی راہ ہموار ہوئی جسے The Tatler (1709)

میں ابتداء ہوئی۔ پھر اخبار The Spectator (1711) میں جنم لیا۔ جن میں بڑے بڑے

مقالہ نویس نے اپنے مقالے شائع کیے۔ جن میں ریچرڈ شیل اور جوزف دیسن اور جانیشز اولیئر گونڈسمتھ جیسے مقالہ نویسوں نے اپنے مقالات شائع کیے۔ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ اخبارات میں اضافہ ہوتا رہا اور مقالہ نویسوں نے بھی ان اخبارات میں بھی آگے نکلنے کا جذبہ شروع ہو گیا۔ اخباروں کے مطالعہ نگاروں میں بھی اضافہ ہوتا گیا۔ اس طرح مقالہ نویسی میں بڑے بڑے مقالہ نگاروں نے جنم لیا۔ انگریزی ادب میں چارلز ایپ (1775-1834) کو انگریزی ادب کے مقالہ نویسوں کے بانی شاعر کا لقب دیا گیا۔ اور اس کے مقالات کو آخر میں ایک کتاب کی شکل دے دی گئی۔ جو کہ ”ایساے مقالات“ سے جانی جاتی ہے۔ Essays of Elia (42)

اس کے علاوہ مندرجہ ذیل مقالہ نویسوں کے نام بھی بڑے نمایاں طور سامنے آئے جن میں :-

۱۔ ویلیئم ہاڈلیٹ (1778-1838)

۲۔ توماس دی کینسی (1785-1859)

۳۔ توماس کارمل (1795-1882)

۴۔ سٹیفنس (1850-1894)

اور اس طرح بیسویں صدی میں اخباری مقالات کی تعداد میں اضافہ ہو گیا۔ ان میں جو سب سے مشہور شخصیت سامنے آئی وہ ”G.K Chesterton“ (1874-1936) (43) ایپن میں جو پییدہ پییدہ مقالہ نگار گزرے ان میں اونا موناو ”Mingule de Unamuno“ (1864-1936) (44) اس کے تمام مقالات کو جمع کر کے چھاپا گیا اسکی موت کے بعد، اور جو مقالات اس کی زندگی میں نشر ہوئے ان کو ”Ensayos“ کا نام دیا گیا 1916-1918 تک چھپے۔ ان مقالات نے اسپانوی باشندوں پر بڑا اثر چھوڑا۔ اس طرح ایپن میں اور تیراکی جاسیت 1883 سے 1955

Jose Ortegay Gasset بھی گزرا ہے۔ اس کے مقالے ”فکری سوچ“ کا منہ بولتا ثبوت تھے۔ اس کے اسلوب سے خوبصورتی جھٹکتی رہتی ہوتی تھی۔ اس طرح کو بیباک ایک مقالہ نویس جس کا نام ”روبرٹ فرناؤس ریٹامار“ ہے جو کہ خلاصہ تنقیدی مقالے لکھتا ہے اس کا مجموعہ مقالات ”دوسرے دنیا کے مقالات“ کے عنوان (1967ء) (45) میں منظر عام پر آیا۔

### عربی جرائد اور فنِ مقالہ

جب محمد علی حکم الہیہ نے مصر کی حکومت کی بائیں دوز سنہجائی تو محمد علی نے ”جنرل آفس“ کے نام سے ایک اخبار شروع کیا۔ اور قلعہ کو چھپا چھانہ بنایا۔ ایک بڑی تعداد اس اخبار کی شائع ہونے لگی۔ تقریباً روزانہ ۱۰۰ عدد اخبار روزانہ چھپتے تھے۔ ملک کے بڑے بڑے تفسیر میں تقسیم کیا جاتا۔ پھر اس اخبار کو عوامی اخبار کا نام دے دیا گیا اور اس کو ”الوفائع المصریہ“ یعنی مصری حوادث کا نام دے دیا گیا اس کا پہلا شمارہ (1828ء) (46) نشے میں دو یا تین بار چھپا کرتا تھا۔ اسلامی دنیا میں اس اخبار کی کوئی مثال نہیں ملتی (47)۔ فی ستم میں ”احمد فارس الشریاق“ نے ایک اخبار نکال شروع کیا جس کا نام ”الجواب فی آستانہ“ جو اس کی سیاسی آراء پر مشتمل ہوتا تھا۔ اور نظام حکومت اور مشورہ جات بھی ہوئے کرتے تھے۔ اس میں ادبی صحفی مقالہ بھی ہوتا تھا۔ (48)

احمد فارس نے بتایا ”جواب“ سے مراد ناگہانی خبریں ہیں یہ اخبار اس ہی قسم کی خبروں پر مشتمل ہوتا تھا۔ (49) اس کے ساتھ یہ اخبار زبان اور ادب کے بہت سے زرخیز سوچوں کا منبع بھی تھا۔ اس میں یہ کہنے میں کوئی مضائقہ نہ ہوگا کہ یہ مقالہ نویس کا منہ بولتا ثبوت ہے۔ سلیم فارس الشریاق نے ان مقالات کو چننا اور پھر ”کنز الرغائب فی منتخبات الجواب“ کے نام کی کتاب میں شائع کیا۔ ۱۸۶۶ء میں، حلب شہر میں ”الفرات“ نامی اخبار شائع ہوا جو کہ ۲ زبانوں میں شائع ہوا پہلی عربی اور دوسری ترکی زبان تھی۔ پھر بیروت میں ”الیسویون“ کے نام سے مطبع کی تعمیر ہوئی۔ اس میں صرف عربی زبان کا اخبار شائع ہوا



جس کا نام "البشیر" تھا ۱۸۷۰ میں۔ اور اسماعیل خدیوی کے عہد میں مصر میں "روضۃ المدارس" کے نام سے، جس کا محرر "بیک نسیمی" تھا ۱۹۷۰ میں، اور اس سے ایک سال پہلے ابراہیم نعیمی اور محمد عثمان جلال نے مل کر ایک اخبار شائع کیا "نزهت الافکار" کے نام سے۔ اور اس طرح اسماعیل کے دور حکومت میں عبداللہ ابوسعود نے "ودی اللیل" کے نام سے اخبار شائع کیا۔ اور محمد انسی نے "روضۃ الاخبار" کے نام سے اخبار شائع کیا۔ جیسا کہ بارہ شام میں اقتصادی، اجتماعی اور سیاسی اضطراب بہت تھا جیسے کہ آزادی کا بھی خوب چرچا تھا اس لیے کافی اخبار اور رسالے منظر عام پر آئیں، اس کے ساتھ ساتھ حکومت مصر نے اخباروں پر کوئی پابندی نہیں لگائی تھی مگر چند ایک کے (50)

ان اخباروں میں سے "جریۃ الاحرام" کے نام کا سب سے پہلے اخبار شائع ہوا ۱۸۷۶-۸-۵ میں۔ اور اس کا ایڈیٹر (Editor) سیمینٹلا اور سکا بھائی بشارۃ تھا۔ اور اس کو اسکندریہ سے شائع کیا۔ ۱۸۹۹ میں قاضی سے شائع ہوتا رہا۔ ابھی تک قاہرہ سے شائع ہو رہا ہے (51) اور یہ اخبار فکری، لغوی اور مادی اعتبار سے روزنامہ اخباروں میں سب سے بہترین سمجھا جاتا ہے

جب انگریزوں نے ۱۸۸۲ میں مصر پر قبضہ کیا تو اس وقت مصریوں کے دلوں میں انتقام بھڑک اٹھی تو اس وقت اخباروں نے ان کی روحانی چھپے ہوئے احساسات اور آزادی کے مطالبے کو خوب اچھی طرح پیش کرنے کا موقع ملا۔ اور ان دنوں سب سے مشہور اخبار جو مذکورہ بالا احساسات کی عکاسی کر رہا تھا اس کا نام "الموید" تھا جس کے بانی شیخ علی یوسف تھے۔ ۱۸۹۰ میں چھپا اور یہ قومی اخباروں میں اپنی مثال آپ تھا (53)۔ علی یوسف صبر کی صفت سے سرشار تھا اور اس اخبار نے اسلامی، سیاسی اور قومی مسائل کو بڑی خوبی سے ذکر کیا۔ قومی مسائل میں حجت کے ساتھ دفاع کیا۔ سہل اسلوب اور اسکی خوبصورتی اور بڑی گرجوشی سے کام لیا جس نے قارئین کے دلوں کو موہ لیا۔ اسی طرح ادب کے میدان میں

اپنی مجاہدات بھی منظر عام پر آ گئے، جن میں نہ فہرست "اصحاب" قاعدہ سے ۱۸۹۲ء میں  
 صدامت شائع ہوئی۔ "المشرق" بیروت سے شائع ہوا یہ پہلی بار ۱۸۹۸ء میں پہلی بار شائع  
 ہوا۔ اس کے ساتھ ساتھ ملکی رسالوں نے بھی جنم دیا۔ "المستطف" بیروت سے شائع ہوا۔  
 ۱۹۰۲ء میں پھر بھی رسالہ ۱۸۹۲ء سے شائع ہوا۔ تاہم اردو میں "المختصر" کے  
 نام سے انتقال میں ۱۹۰۸ء رسالہ کی صدامت شائع ہوئی۔ اس طرح اپنی مجاہدات بھی شائع  
 ہوئے جن میں سب سے اہم "امان" کے نام سے بارہت ماہین رشید رضا انھوں  
 سے شائع ہوئے۔ ۱۸۹۰ء میں شائع کیا جس نے مدنی، ایا میں ہجوم، چٹائی اس کے  
 ساتھ بائیں پاؤں کے جنم دیا اور ہم پارٹی کا ایک اخبار تھا۔ جو اس کے مقصد کی مدد کی  
 یا کرتے تھے۔ اپنی اخبار کو ایک خاص انداز میں چیت کرتے اور اپنے موقف کو مدد  
 کرتے۔ "دور" پاؤں کے لئے اور طرہ کا جواب دیتے۔ ان اخباروں میں سے اخبار  
 "المدخل" کامل نے شائع کیا اور اس طرح "علی اسید" نے "اجریہ" کے نام سے  
 شائع کیا۔ یہ تمام عرب ملکوں سے شائع ہوا۔ ان اخباروں میں سے بعض اخبار نے خصوصی  
 احکام دیے۔ جب "لا نہیں لکھیں" جس نے صرف عورتوں کے مسائل و Deal کیا۔ جو  
 "الندریہ" سے شائع ہوا پھر "حواء" قاعدہ سے اور "البنان" سے شائع ہوا۔ "النامہ" "ہووا  
 "He and She" اور جن عربوں نے امریکا شامیہ، مدنیہ کی طرف سفر شروع کیا  
 ان مقامات میں انھوں نے بہت نمایاں کردار ادا کیا۔ انھوں نے متعدد اخبار و رسائل شائع کیے  
 جن میں اب کی تجدید تھی ان میں "مساج" نام سے رسالہ شائع ہوا جو قلمی رابطہ کا سبب بنا۔  
 اور اس کی جو ان خلیل جو ان نے اسکی صدارت کی۔ اسکے ساتھ ساتھ ایلیا ابو ماضی نے  
 "افنون" کے نام سے ایک رسالہ شروع کیا "العصیۃ الندلیۃ" برازیل سے شائع ہوا۔

اخبار و رسائل نے عربی ادب اور زبان میں جید کردار ادا کیا۔ خاص طور پر مقالہ

نگاری میں، مقالہ نگاری کا دائرہ وسیع ہو گیا۔ موضوعات کے حوالے سے اور تعبیر کے حوالے سے بھی۔ اس طرح بڑے بڑے مصنفین ادب کے تنقید پر آئے۔ اور فن کا مظاہرہ کیا جن میں عباس محمود العقاد، مصطفیٰ لطفی المنفلوطی، طہ حسین، برہیم المازنی اور احمد حسن الزیات وغیرہا بہت نمایاں ہیں (54)۔

احمد حسن الزیات نے صحافت کے بارے میں کہا

”اخبار چلتے پھرتے کسی بھی ملک میں سوال تصور کیے جاتے ہیں جو کے دیواروں میں محصور نہیں ہوتے اور مکاتب تعلیم میں تعلیم پھیلانے کا ایک نمایاں ادارہ ہیں عام لوگوں کو مہذب بناتے ہیں خاص افکار کو مرتب کرنے میں مددگار ہیں۔ بنیادی عزم کو پروان چڑھاتے ہیں۔ بدگوئی کی اصلاح کا سبب بنتے ہیں اور قوموں کی سوچ کو قریب لانے کا ایک ذریعہ ہے۔“

اور جن عربوں نے امریکا شامیہ و جنوبیہ کی طرف سفر شروع کیا فن مقالہ میں انھوں نے بڑا اہم کردار ادا کیا۔ انھوں نے بہت سے اخبار شروع کئے۔ اور ان لوگوں نے ادب کی تجدید کی طرف بلایا اس کے شکل و معنی کے متنازعے ان میں سرفہرست ”الصالح“ و ”الصالح“ ہے۔ جن میں قابل ذکر جو چیز ہے وہ قلمی اوستی ہے۔ ان میں سرفہرست جبران خلیل جبران تھا ”الفنون“ جس کو شاعر ایذا ابوہنسی نے اپنی سرپرستی میں شروع کیا۔ اخباروں اور رسالوں نے عربی ادب اور زبان پر بڑا اثر انداز ہوا۔ خاص طور پر فن مقالہ نویسی نے کافی ترقی کی خصوصاً موضوعات اور تعبیر کے حوالے سے، اس طرح بڑے بڑے کاتبوں نے جنم لیا اور منظر عام پر آئے اور انھوں نے اپنی فکر کو اس فن کے ذریعے پھیلایا یعنی مقالہ نویسی کے ذریعے، اور اس طرح ان کو اپنے احساسات اور موقف کو اس فن میں ڈھانسنے کا موقع ملا۔ ان چیدہ چیدہ کاتب میں سے محمد عبده، رشید رضا، اور امین رافعی اور عباس محمود العقاد (55) ہیں وغیرہم یہ سلسلہ جب شروع ہوا اور آج تک جاری ہے استاد

احمد حسن انریات صفت کے بارے میں کہتے ہیں "اخبار چلتے پھرتے سکول ہیں سکولوں میں" جو کہ دیواروں کے درمیان محصور نہیں ہیں یہ سب سے وسیع نصیحت و ارشاد کا وسیلہ تصور کیا جاتا ہے تعلیم کے دوسرے وسائل میں۔ یہ اخبار عام دُور کو بھی مہذب بنانے کا ذریعہ ہیں، ان کے پڑھنے سے خاص قسم کی افکار جنم لیتی ہیں۔ عزائم کو پختہ کرتے ہیں۔ بری زبانوں کی اصلاح کا سبب بنتے ہیں دور قوموں کو قریب لاتے ہیں اور یہ اخبار تاریخ کا برتن تصور کیے جاتے ہیں کہ تمام افکار کو سموئے ہوئے ہوتے ہیں زمانے کے نشیب و فراز کا ریکارڈ رکھتے ہیں (56)۔ بہر حال صفت کی کہانی تو اتنا سچی ہے اخبار کی اقسام کے بارے میں۔

بیسویں صدی کے پہلے نصف میں ایک نئے مسئلے نے جنم لیا وہ یہ کہ "کیا صحافی ادیب ہوتا ہے؟" تو طاهر الطنحی نے اس حوالے سے "کیا صحافی ادیب ہے؟ تو اس نے اس سول کے چار جواب مختلف صحافیوں سے قلم بند کیے ہیں یہ عبد القدیر حمزہ، انطون جمیل، ضیل مطان اور احمد حافظ عوض ہیں۔ ان چاروں نے اس سوچ پر اتفاق کیا ہے کہ صحافی کو ضرور ادیب بھی ہونا چاہیے۔

### ادبی اور صحافتی مقالہ نویسی میں فرق

یہ فرق کسی حد تک کافی مشکل ہے۔ کیونکہ اس فرق میں عقلی اور وجدانی سوچ کا کافی دخل ہوتا ہے۔ مگر جو شخص ان دونوں قسم کی مقالہ نویسی میں سوچنے کی صلاحیت رکھتا ہو۔ تو ادبی مقالہ کسی بھی ادیب کے ذاتی تجربہ کو پیش کرتا ہے۔ اور اس تجربہ نے اسکو متاثر کیا ہوتا ہے۔ اس لیے ادبی مقالہ کافی طویل ہوتا ہے۔ جو کہ اس کے حساسات کی عکاسی کر رہا ہوتا ہے لفظوں میں۔ اور اس وقت ادیب اپنے تجربے کو دوسرے لوگوں کے لیے کسوٹی کے طور پر رکھتا ہے۔ "موتینی" فرانسی ادیب اور "المازنی" عربی ادیب اس طرح کے مقالے لکھتے رہے جتنی بار یہ مقالے پڑھے جاتے ہیں اتنی بار ہی قاری پر کوئی نئی چیز ادیب کے

تجربہ میں سامنے آ جاتی ہے جس سے قاری متاثر ہو۔ بغیر نہیں رہ سکتا اور ان کے مقالے کو نئی انگلیوں سے سرشار کرتے ہیں۔

لیکن صحافتی مقالہ ”اہن یوم“ کہلاتا ہے۔ جس نے کسی بھی واقعے سے جنم لیا ہوتا ہے۔ صحافتی مقالہ کسی قسم کی تعبیر سے کافی دور ہوتا ہے۔ اس کا مقالہ نویس ایک اجتماعی معاشرے کی دور بین سے ایلکتا ہے۔ اس مقالہ میں ۱۰۰۰۰۰وں کی آراء کو پیش کرتا ہے۔ اپنی رائے کے بجائے۔ اس وقت تو اس قسم کے مقالے اپنے قاری پر اثر انداز ہوتے ہیں وقتی طور پر۔ لیکن اس قسم کے مقالے کی تاثیر جلد ختم ہو جاتی ہے۔ یعنی یہ تاثیر دیرپا نہیں ہوتی۔ کیونکہ روزانہ کے واقعات کے بعد ایگزٹو نیوٹس رہتے ہیں۔ اس طرح پہلے والے واقعات پڑھ کر بھلا دیئے جاتے ہیں۔ ان دن بعد نئے دن کے مقالے لے لیتے ہیں۔

ڈاکٹر ایبہ صمیم اہم کہتے ہیں ”کہ ادبی مقالہ کسی بھی قاری کے احساسات میں پیوستہ ہو جاتے ہیں لیکن صحافتی مقالہ اجتماعی احساسات میں پیوستہ ہوتا ہے۔“

دوسری جانب ادراک کی وسعت کسی فرد کے نزدیک دنوں کے گزرنے میں ہے۔ یعنی معاشرے کی ترقی کے ساتھ ساتھ، یہ ترقی ماضی کے خیال و اوقات کے ساتھ بدل دیتی ہے۔ یعنی جو کچھ بھی ماضی میں ہوا ہوتا ہے۔ اس وقت دوبارے جن خیالات کا ظہار کیا ہوتا ہے۔ ان ماضی کے مقالات کو حاس میں پڑھنے سے ان کی تاثیر کا اندازہ نہیں لگایا جاسکتا جسکو اس وقت ہوتا۔ جب کہ ادبی مقالے اپنی تاثیر کو برقرار رکھتے ہیں۔ جو کہ انسانی احساسات کی عکاسی کر رہے ہوتے ہیں جو کہ انسان کے اندر کا مظہر ہوتا ہے۔

جبکہ ایک صحافتی ادیب اس وقت صرف ایک حادثے کی گہرائی میں ڈوب کر لکھ ڈالتا ہے۔ وہ قاری کے احساسات سے مخاطب ہوتا ہے۔ اس کے احساسات کو متحرک کرتا ہے اس میں ایک سچی روح پھونکتا ہے۔ یہ مقالہ تو کسی ادبی ادیب کا مقالہ ہو سکتا ہے کہ



جب بھی کوئی اسکو پڑھے تو وہ اس مقالے سے کوئی نتیجہ اخذ کرتا ہے اور اس متاثر ہوتا ہے۔ اور اس بات کا سچ ہونا اور تعبیر کی خوبصورتی دونوں یعنی آہنی اور صفائی مقالے کی صفت ہے۔ اور عصر حاضر میں کتنے ہی مقالے ایسے ہیں جو صوفیوں کے ہاتھوں لکھے گئے کسی حادثے کی روشنی میں اور مقالے وقت کے ساتھ گزرنے کے بہت موثر اور فائدہ مند ہوتا گیا۔ لیکن صفائی مقالے کی اہمیت اتنی ہی ہے آج اور کل کی۔ آج دو قاری کے اس بات کو بھٹکاتا ہے۔ یا اس میں ایک کام کا ذکر ہوتا ہے۔ یا کوئی جواب ہوتا ہے۔ کسی خاص بات کا۔ یا وہ مقالے کسی بھی دنیا کے ملک کی مشکلات کو منظر عام پر لاتا ہے۔ یا چھ سیاسی احزاب کی شہرت کے چرچے موتے ہیں (مقالے) انتخاب سے پہلے۔ اس لیے بعض صفائی مقالے مستقبل میں ماضی ہو جاتے ہیں۔ لیکن ماضی ہونے کے ساتھ ساتھ اسکی تاریخی اہمیت برقرار رہتی ہے۔

### صفائی مقالے کی اقسام

صفائی مقالے صفت کے اعتبار سے تین قسموں میں منقسم کیا جاتا ہے۔ ان میں پہلے درجہ پر افتتاحیہ (Leading article)۔ دوسری قسم خبروں کے کام اور تیسری قسم رازمرہ کی خبریں۔ افتتاحیہ کا شمار کسی بھی اخبار میں سب سے زیادہ اہمیت کا حامل ہوتا ہے۔ اور اس کا ہدف یہ ہے کہ اخبار کی رائے قاری کو مطمئن کرے۔ یا ایڈیٹر کی رائے اس مشکل میں کیا ہے اس وقت یا اس دن۔ (57)

موضوعات کے اعتبار سے اخبار ان موضوعات کو زیر بحث لاتا ہے جو معاشرے میں واقعات جنم لیتے ہیں لیکن صفائی مقالے نویس ان واقعات میں سے اہم واقعات کو ہی قلم بند کرتا ہے۔ اور اس کی اہمیت کا پیمانہ اس کے عام فائدے سے ہے۔ اور وہ مقالے معاشرے کی کسی خاص طبقے کے لیے نہیں ہوتا بلکہ ہر خاص و عام کے لیے ہوتا ہے صفائی مقالے کا کاتب مقالہ نویس اس میں مزید سادگی سے کام لیتا ہے اسکو تجزیہ کرتے ہوئے اور اسباب بتاتے ہوئے کسی بھی خبر کو اچھا جانتا ہے کہ اسکی اہمیت اور جدت اور سچائی کو

ہمائے۔ (58) صحافتی مقالوں کے متصادم مندرجہ بالا ہیں دو خوبی ہیں وہ خبریں تفصیل، رہنمائی اور لطف انداز ہوتا ہیں۔ مقالہ نویس کی یہ شرط ہے کہ وہ مقصد ضرور ہو اور ہمت واضح اسلوب میں لکھا ہوا ہونا چاہیے۔ اس مقالہ نویس طرح منظم شی کرانی چاہیے کہ قاری فوراً متاثر ہو جائے۔ منظم طریقے سے لکھا ہوا ہونا چاہیے۔ صحافتی کو چاہیے کہ الفاظ کا استعمال بڑا مناسب ہو کہ آغاز میں قاری مطمئن ہو جائے۔ اس کو وہی صواب نہ رہے۔ اور یہ کہ صحافتی مقالہ نویس کے لیے مناسب نہیں کہ وہ مشغل اور غریب الفاظ کا استعمال کرے کیونکہ قاری کو سمجھنے میں دشواری آئے گی وہ اجنبی مصطلحات سے بحث سے عاری ہو گا۔ اس لیے مقالہ نویس مجبور ہوتا ہے کہ ایسے الفاظ استعمال کرے کہ وہ عام اور عام الفاظ کی تشریح کر رہا ہو۔ تاکہ قاری اس کو سمجھ جائے اور مقالہ کے مفہوم و حسی، خوبی سمجھو۔ تو صحافت ایک اہم ذریعہ ہے ذرائع ابلاغ میں سے لوگوں تک پہنچتے ہیں۔ اس لیے یہ بھی لازم ہے کہ ایک مقالہ نویس کے لیے جو صحافت میں کام کر رہا ہے۔ مقالہ نویس مراعات (ضروریات) کو ملحوظ رکھے۔ اس بارے میں ڈاکٹر محمد حسن عبدالعزیز کہتے ہیں کہ مقالہ نویس کی زبان وہی ہونی چاہیے جس کو جمہور میں سے آشنائیت سمجھ جائے نہ کہ اقلیت ہی بس مستفید ہو سکے۔ سادہ اور واضح زبان ہونی چاہیے اور مبالغہ نہیں ہو (59)

### مقالہ نویس کے لیے دو اہم اصول

دور جدید کے علمی مقالات نے صحافت کی دنیا میں انقلاب برپا کیا ہے۔ اس مقالہ نویس کو تین ادوار میں منقسم کیا جاتا ہے۔ پہلا ادوار اس کے اسلوب اور طریقہ ثابت پر منحصر کرتا ہے۔ پھر دور جمع اور بدائع کا آتا ہے۔ پھر آسان اسلوب کا دور ہے۔ یہ مراحل فطری ہیں۔ یہ ادوار صرف مقالہ نویس کا محاصرہ نہیں کرتے بلکہ تمام ادبی نتائج کو محاصرے میں لئے ہوئے ہے۔ اس کے ساتھ ڈاکٹر شوقی ضیف نے مقالہ نویس کو تین قسموں میں تقسیم کیا ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ پہلا دور جس میں مقالہ کو انتہائی جمہوریت چاہیے۔ دوسرا دور جس میں مقالہ

نویس کو انتہائی تعلیم یافتہ اور مغربی کتاب اور ثقافت سے روشناس ہونی چاہیے۔ اس کے بعد کے دور میں اس کے الفاظ کے معانی اور موضوعات کا اہتمام کرنا چاہیے۔ اس کی مثال ہونی چاہیے ایک شکل تصویر کی ہو جس میں کتاب اپنے حواس و غظوں کی شکل میں اہمیت ہے زندگی کی تصویروں میں سے کوئی ایک تصویر کے لئے اور دوسری شکل میں مقالہ نویس 'حسیت' معلم کام کر رہا ہوتا ہے اور ہماری مصیقت تیسرے دور میں داخل ہو چکی ہے۔ یعنی اس میں تدریس اور تصویر دونوں چیزیں شامل ہیں۔ (60)

یہ تقسیم تنقیدی اور ادبی ہے۔ غلطی کے ساتھ معنی کا یونان کا ساتھ ہے مقالہ۔ نویسی کی تقسیم اس کے موضوعات کے لحاظ سے بھی ہے۔ کہ یہ موضوعات اصلاحی ہوں اجتماعی ہوں یا سیاسی ہوں یا دینی ہوں۔

### ارکان مقالہ نویسی

یقیناً مقالہ نویسی کے ارکان کا تعین بہت مشکل ہے۔ مشکل ترین کام ہے۔ خاص طور پر جب ہم فن مقالہ کو ادب کے دوسرے فنوں جیسے "قصہ گوئی" "ڈرامہ نگاری" "عربی ادب کی ایک خاص صنف" "النقادہ" یا "شعر گوئی" سے موازنہ کریں تو ہر فن کے اپنے خاص خاص قواعد ہیں جن کے ارد گرد وہ گھوم رہے ہوتے ہیں اور یہ قواعد تقاریر اور مضامین کرنے والوں کے ہاں یکساں مقبول ہیں۔ اگرچہ کوئی اختلاف ہو تو وہ ان کے جزئیات کے حوالے سے ہوتا ہے لیکن جہاں تک فن مقالہ کا تعلق ہے اس کے قواعد کا تو یہ کام کافی کٹھن ہے کیونکہ نقادان کے قواعد متفق نہیں ہیں۔ کیونکہ اس چیز کی اصل یہ ہے کہ یہ متعدد اشکال اور اغراض میں ہے۔ اس فن کا مقصد زیادہ اس کی غرض پر منحصر ہوتا ہے۔ لیکن اس کے مطابقت کرنے والوں نے کوشش کی ہے کہ اس کے اصول وضوح وضع کریں۔ ان کوشش کرنے والوں میں سے ایک ڈائنر شیری فیصل ہیں۔ ان کے مطابق "رأی یعنی سوچ اور سکی ادائیگی کے دو اہم عنصر ہیں اور ان دونوں چیزوں کے ذریعے کسی بھی مقالہ کی اصل

حقیقت کو مایہ جاسکتا ہے۔ اس کی شرط یہ ہے کہ کاتب کی سوچ بہت واضح ہونی چاہیے اور پھر سنی اور سنی یعنی تعبیر صحیح اور خوبصورت ہونی چاہیے۔ اس کے ساتھ اسکو اختصار کا بھی خیال رکھنا چاہیے کیونکہ کاتب میں حقیقی اور اصل چیز کی اہمیت ہے۔ (61)

مقالہ نویسی کے چار ارکان ہیں

(۱) موضوع یا تجربہ

(۲) خطبہ یعنی منصوبہ بندی

(۳) طریقہ تعبیر و بیان

(۴) مقالے کا مقصد

جہاں تک پہلے رکن کا تعلق ہے، مقالہ نویس اس کو خود اپناتا ہے، اپنے ماحول سے اخذ کرتا ہے، تاریخ یا کسی حادثے سے حاصل کرتا ہے، کسی کتاب سے حاصل کرتا ہے جسے وہ پڑھتا ہے، یا پھر اس کی سوچ اور فکر اسے یہ موضوع اختیار کرنے پر مجبور کرتے ہیں اور وہ زندگی میں اس عنوان سے وابستہ تجربے سے خود گزرا ہوتا ہے اور انہی ماقی معلومات اور تجربے کی بنیاد پر مقالے کو ایک پُر اثر انداز میں تخلیق کرتا ہے۔

دوسرا رکن مقالے کا طریق کار ہے جس میں مقالہ نویس اپنے افکار ترتیب دیتا ہے۔ اس انداز سے کہ اس کی فکر میں ربط قائم رہے۔ مقالہ نگار جسم ہے تو مقالہ نویس کی سوچ اس کی روح کی مانند ہے۔ مقالے کے افکار کا مربوط ہونا ہی اس کے اعلیٰ معیار کی دلیل ہے۔

مقالے کا اسلوب موضوع کے لحاظ سے مختلف ہوتا ہے۔ چونکہ ہر مقالہ نویس کی سوچ اپنے تجربات اور ان سے منسلک موضوعات کے اعتبار سے مختلف ہوتی ہے اس لیے اس پر اسلوب کی کوئی شرط نہیں سوائے اس کے کہ اس کے خیالات مربوط ہوں۔ یہ بھی ضروری نہیں کہ اسلوب تحریر کسی علمی بحث کی طرح صرف عقلی ہی ہو بلکہ اس میں شعور کا بڑا عمل دخل ہے کیونکہ اعلیٰ ادبی مقالات ہمیشہ انسانی احساسات پر مشتمل ہوتے ہیں۔

تیسرا رکن بیان کا طریقہ ہے۔ مقالہ نویسی میں یہ رکن ایک ستون کی حیثیت رکھتا

ہے کیونکہ یہاں مقالہ نویس اپنے اغراض و مقاصد کو بیان کرتا ہے اور یہی وہ سلوب اور طریقہ تعبیر ہے جو اس کی شخصیت کو مقالے میں اجاگر کرنے میں اہم کردار ادا کرتا ہے۔ یہاں مقالہ نویس کئی عنصر پر انحصار کرتا ہے۔ ان میں سب سے اہم پہلو الفاظ کا انتخاب اور انہیں کی بہتر ترتیب یعنی موتیوں کی طرح پرونا ہے۔ اس کے بعد دو صحیح پر لطف جملوں کی شکل میں نفس مضمون کے مطابق آہنگ کا خیال رکھنا ہے۔ قاری کی ذہنی سطح سے مطابقت بھی لازم ہے۔ یہ طریقہ مقالے کو مؤثر بنا دیتا ہے۔ اگر مقالہ نویس دیگر عنصر کے ساتھ ساتھ علم و ادب کا خیال رکھے تو بقول سید قطب ادب میں تحریر کا کردار ختم ہی نہیں ہوتا جس کی بنیاد عبارت اور الفاظ کی معنوی و ادبی اعتبار سے قائم ہے۔ اور یہ مقالوں کو فنی و ادبی اعتبار سے مؤثر بناتی ہے۔ اور انہی عبارات کے ذریعے سے ذہنی معنی کو سمجھنے میں سہل ہوتی ہے اور یہی کسی ادبی تحریر کا اصل جز ہے۔ (62)

چوتھا رکن مقالے کا مقصد ہے۔ مقالہ نویس کا ہدف تحریر کسی بھی انسانی مسئلے کو پیش کرنے میں اہم کردار ادا کرتا ہے جو مکمل طور پر مقالہ نویس کی نیک نیتی پر مبنی ہوتا ہے۔ یہی وہ مقصد ہے جس کو قاری پڑھنے کے بعد مطمئن ہو جاتا ہے۔ کیونکہ اگر کسی مقالہ نویس کا کوئی مقصد تحریر نہ ہو تو مقالے کا کوئی جواز ہی باقی نہیں رہتا۔ یہ محض وقت کا ضیاع ہے۔ جبکہ ہر مقصد مقالہ نویس کے اپنے قاری کی سوچ کو ارفع و اعلیٰ بناتا ہے۔

انگریز ناقد ورجینیا وولف نے ارنسٹ رائس (63) کے مقالات کا انتخاب کیا، پھر ان پر تنقید کی۔ یہ تنقید مقالہ نویس کے مقصد اور انسانی فطرت کے اعتبار سے ہے۔ ورجینیا وولف نے تنقید کرتے ہوئے کہا ہے کہ ”یہ مقالات ادبی اعتبار سے بہترین ہیں۔ یہ سچے حقائق پر مبنی ہیں۔ خیالات و ذوق کو ابھارنے والے ہیں اور شوق کو تسکین دینے والے ہیں۔ (64)

یقیناً ارنسٹ کے مقالات کے مقاصد بہت اعلیٰ ہیں۔ اس میں شوق دلانے کا



عنصر بہت اہم ہے۔ اس کے مقالات پڑھنے کے لیے قاری کا باغ نظر ہونا بھی ضروری ہے۔ ایسا قاری ہی اس کے مقالات سے استفادہ کرے۔ اپنی روح کو تسکین پہنچا سکتا ہے۔

### مقالہ نویسی کی اہمیت

مقالہ نویسی کا فن دنیا کے ادبی فنوں میں سے ایک ہے۔ خاص طور پر جب ہت اخبار وجود میں آئے تب سے مقالہ نویسی خوب پروان چڑھی۔ اس نے اخباروں سے رسالوں (مجلات) کی طرف سفر طے کیا۔ طویل مقالوں کے ساتھ ساتھ مختصر مقالوں نے بھی اپنی جگہ بنائی ہے۔ آج کا قاری اپنی مصروفیت کے پیش نظر مختصر مقالے سے بہتر استفادہ کر سکتا ہے۔

دور حاضر میں بین الاقوامی رابطوں کی بنا پر اخبارات اور رسائل دنیا کے تمام ممالک میں آسانی سے دستیاب ہوتے ہیں۔ اس لیے دوسرے ادبی فنون کے مقابلے میں مقالہ نویسی زیادہ مؤثر ثابت ہوئی ہے۔ کیونکہ ان اخبارات و رسائل میں تحریر شدہ مقالوں میں زمانے کے شیب و فراز، ملکوں کے درمیان دوستیوں دشمنیوں، اقتصادی و معاشی معاملات اور جنگوں کے بارے میں مقالات ہوتے ہیں۔

فن مقالہ نے عربوں سمیت دنیا کی تمام قوموں کو متاثر کیا ہے۔ مصر میں مصطفیٰ کماں کے مقالات جو کہ اخبار ”الملواء“ میں شائع ہوئے، نبیوں نے لوگوں کے احساسات کو ابھارا اور اس طرح الشیخ علی یوسف کے مقالات ’امید‘ اخبار میں شائع ہوئے۔ ان مقالات نے لوگوں میں آزادی کا جذبہ جگایا۔ اسی طرح الجزائر میں شیخ عبد الحمید بن بادیس کے مقالات مسلمانوں کی اصلاح کا سبب بنے۔ (65)

اخبار کسی بھی نوعیت کے مقالات کی اشاعت کے لیے ایک اہم ذریعہ ثابت ہوئے ہیں۔ جیسا کہ سیاسی مقالات سیاسی نظریات کو ایک ملک سے دوسرے ملک میں منتقل کرنے میں مددگار ثابت ہوتے ہیں۔ ان کے ذریعے سے عوام اپنے حقوق سے متعارف

ہوتے ہیں اور ان کے حصال کو تسان بناتے ہیں۔ ایسے ہی، اپنی مقالات کی اپنی جگہ مست  
 نیت ہے جو شخصیت کی تکمیل میں معاون ہوتے ہیں، جنہوں نے وہیں سے پاک کرتے ہیں،  
 انہی اخلاق کا درس دیتے ہیں۔ ایسے مقالات میں شیخ محمد عہد کے مقالات سرفہرست ہیں  
 جنہوں نے سماجی دنیا کے لوگوں کے دلوں کو مسخر کیا۔ اسی طرح کے مقالات ان کے شمار  
 رتید رضا نے قلم بند کیے۔ ان مقالات کی اصل روح انسانی مثال کی نشوونما کرتی ہے اور اس  
 کے ذریعے سے اپنی تعلیمات کو پیش کرنا مقصود ہے۔ اور ایسے تمام خرافات اور غلط افکار کی  
 نفی کرنا جو یہ دینی ذرائع سے دین میں داخل ہو جاتے ہیں۔

اپنی مقالات سے مختلف مذاہب ادبیہ سامنے آئے۔ اپنی مقالات نے مقالہ  
 نویس کی جدت کو اس کے تجربوں کے ذریعے سے احاطہ میں لے لیا۔ اس امر نے قاری کے  
 قلب پر گہرا اثر ڈالا اور ان کے احساسات کو گہرا کر دیا۔ یہ قاری کے خیالات کو پروان  
 چڑھاتے ہیں۔ حسن زیات کے مقالات فن ادب کے نمونہ ہیں جو اپنے خوبصورت  
 سلوب، چھپی فکر اور خیال کی وسعت میں بے مثال ہیں۔ حسن زیات نے کلمہ وکی کے  
 ”رسالہ“ کے بارے میں لکھا ہے جس کو عربی رسائل میں ایک بلند مقام حاصل ہے اور جو  
 عرب اقوام میں ایک مضبوط رابطے کا ذریعہ ہے۔ اس رسالے پر ایک سمینار منعقد کیا گیا  
 جس میں شام، فلسطین، عراق، حجاز، مراکش، یورپ، امریکا اور سنگا پور سے بڑے بڑے ادبا  
 شریک ہوئے۔ اس رسالے نے کافی شہرت حاصل کی ہے۔ یہ نمونہ اس رسالے کے مقالات  
 حسن اسلوب کے حامل ہیں وہ احساسات کو متحد کرتے ہیں۔ لوگوں کو مہذب بناتے ہیں۔  
 ہمارے دوسروں کی طرف منتقل کرتے ہیں۔ ایک مستشرق ہارز فیر نے عربی اسلوب کے  
 ارتقاء کا تذکرہ کیا ہے۔ اس نے اپنی کتاب میں لکھا ہے کہ ”جدید عربی کے صحیفی اسلوب  
 میں ایک خاص قسم کا ارتقاء ظاہر ہوا ہے اور یہ صحیفی اسلوب تحریر عامی سطح پر ایک ہی شکل میں  
 متعارف ہوا ہے۔“

کسی قوم کی اصل اس کی زبان تصور کی جاتی ہے۔ اگر اس قوم کی زبان ایک ہوتی ہے تو اس لوگوں کے دل بھی ایک ہوتے ہیں، ان کے خیالات، احساسات بھی ایک ہوتے ہیں۔ وہ حس اور ماضی سے منسلک ہوتے ہیں۔ ان کے خیالات اپنے فکری اسلوب کے ذریعے سے دوسرے فنون کے مقابلے میں قوم کو متاثر کرنے میں زیادہ مددگار ثابت ہوا ہے۔

سائنسی نظریاتی مقامات ان مقالہ نویس کے لیے سبب کو پیش کرتے ہیں جن کو اہل علم نے تعریف و تعظیم کے لیے استعمل کیا ہے۔ ڈاکٹر یعقوب صروف ایسے مقالات کے بارے میں اپنے رسالہ "المختطف" میں نئے سائنسی اکتشافات پر علمی مقامات لکھتے ہیں جو ذہن کو منور کرتے ہیں اور لوگوں کو مختلف ایجابات سے روشناس کراتے ہیں۔

معاشرتی مقامات کی بھی اپنی ایک حیثیت ہے۔ مقالہ نویس یا دیب اپنے ارد گرد کے ماحول سے متاثر ہوتے ہیں اور وہ نئی معاشرتی مسائل کو مقالہ کی صورت عطا کر دیتے ہیں اور اپنے تجربے اور تجزیے کی بنا پر معاشرے کے میوب کی نشاندہی کر کے ان کی اصلاح چاہتے ہیں۔ ان مقامات کے ذریعے وہ ظلم و شرافت کو سامنے لکھتے ہیں۔ عورتوں کے مسائل کے حل بیان کرتے ہیں، غربت و جہالت اور نظریاتی غلامی کے خلاف جنگ سکھاتے ہیں اور ہر نسل کی رہنمائی کا سبب بنتے ہیں۔

اٹھارھویں صدی عیسوی میں معاشرتی مقالوں نے یورپی قصہ نویسی کے ذریعے یورپ کی زندگی پر گہرا اثر چھوڑا، ان میں چارلے ایلیٹ اور تھمرے کے مقامات بہت نمایاں ہیں۔ (66) ایسی ہی معاشرتی مقالہ نویسی میں فرانسیسی مقالہ نویس جولیس رومانز Jules Romains (1868ء-1943ء) نے یورپی اذہان کو بہت متاثر کیا ہے۔ اس نے فرانس اور یورپ کی معاشرتی زندگی کو تاریخی رنگ دیتے ہوئے ایک مسلسل قصے کی شکل عطا کر دی ہے جیسا کہ کہانی "یوحنا کرسٹوف" پر مشتمل ہے۔ پھر اس نے اس کو "بھائی کا ارادہ



- 11- مجدی وحبیبہ، معجم المصطلحات الأدبیۃ، بیروت، سن ۱۵۰۰، ۱۰۰ مقال
- 12- علی اڈھم، الأدب والنقد، دار المعارف مصر، ۱۹۷۹م، ص ۲۰۱
- 13- ستانہ
- 14- ستانہ
- 15- An Introduction to the study of Literature Wil am Henry Hudson Britian 1965 pg332-335
- 16- English Language and Literature Michael Bacon and others London 1948 pg116
- 17- An Introduction to the study of Literature pg 333 Bacons Essays compiled by Mohammad Sharif and Miss Ishrat Naz Lahore Pakistan pg 14
- 18- بکری شیخ امین، الحركة الأدبیۃ فی المملكة العربیۃ السعودیۃ، بیروت، طباعت رابع، ۱۹۸۵م ص ۵۲۶
- 19- A short history of French Literature, Geoffrey Brerton, London 1954, pg 263- 264
- 20- Advanced Literature Essays Master Academy, Lahore Pakistan pg 236
- 21- معجم مصطلحات الادب، ص ۱۵۰
- 22- محمد یوسف نجم، فن المقال، بیروت، ص ۹۶
- 23- The Encyclopedia American U S A ,1986 vol 10 pg 589
- 24- سید قطب، النقد الأدبی، أصول و مناهج، دار الشروق، مصر، طباعت، ۱۹۹۳م ص ۹۳



- 25- عز الدين اسماعيل، الأدب وفنونه ص ٢٢٦.
- 26- The Oxford English Dictionary Britain 1969 vol 3 pg294
- 27- A short History of French Literature, pg 263, The penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory J A Cuddon 3rd edition England 1991 pg 124 Causene
- 28- طه حسين، حديث الاربعاء، طباعت دار المعارف مصر، ٢٠٠٦
- 29- The penguin Dictionary of Literary terms pg 749 - 750
- propos
- 30- Dramatic poesy and other Essays Edited by Ernest Rhys LONDON 1939 . pg 5 ---56
- 31- الأدب والنقد، ص ٢٠١
- 32- Essay on Criticism Alexander pope 1711
- 33- Essay on Man Edition by Bahr Hussain Lahore Pakistan
- 34- طه دركش، الأدب مقارن اصوله وتطوره ومنهجه، دار المعارف مصر طباعت ١٩٨٤ ص ٥٨٨
- 35- Encycloped a Americana vo. 10 npg 590
- 36- أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي المصور ص ٢٦٤ - ٢٦٩
- 37- عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي ٩٢٦/٣ - ٩٣٠ طباعت القاهرة ١٣٠٢ هـ
- 38- محمد مندور، الأدب وفنونه مصر القاهرة، ١٩٨٠ م ص ١٨٠
- 39- عز الدين اسماعيل، الأدب وفنونه ص ٢١٩

- 40 النقد الأدبي، ص ٢٢٢--٢٢٣
- 41 سيد قطب، النقد الأدبي أصول ومنهج، دار ترقى، سنة ٩٩٣ هـ، ص ٢٢٢
- 42 Essay of Eia Chahes amb Edited with a critical  
ntroduction by Rafiq Ahmed khan Lahore Pakistan
- 43 Chambers Encyclopedia London 1970 vol 15 pg  
375 376 The English Essay and Essayist Hugh Walker  
1915
- 44 introduction a los Estudios Literarios Rafee, Lapesa  
Melgar catedra 16 Edtion 1986 Madrid pg  
181 Encyclopedia of Philosophy vol 8 pg 182 --185 London  
1972 Introduction a los Estudios p 181
- 45 La cultura en cuba socialista La Hambame cuba 1982  
p32
- 46 عبد طيف حمزة، أدب القصة الشخصية في عصرها، ص ٣٥١-٣٦١
- 47 دائرة المعارف الإسلامية، الترجمة العربية، مجلة تربية، ص ٣٥٥--٣٥٦
- 48 عماد الدين أحمد فارسي الشريفي، آثاره، ص ٩١-٩٢، ص ١٤
- 49 مصدر سابق، ص ٨٨-
- 50 دائرة المعارف الإسلامية، الترجمة العربية، مجلة تربية، ص ٢٣٩، ٦
- 51 محمد زكي العشرون، الأدب وقيم الحياة معاصرة، دار النهضة العربية، بيروت ١٩٨٠ م  
ص ١٣٨-١٣٩
- 53 جورج زيدان، تاريخ أدب اللغة العربية، القاهرة غابعت الحلال ٥٨/٣

- 54- ذاكتر شوقي ضيف، الأدب المعاصر في مصر، دار معارف طباعته ١٩٨٣م، ص ٢٠٦
- 55- شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، دار معارف ٩٨٣ م، ص ٢٠٦
- 56- أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، دار نشر مكتبة الاسكندرية للاثوريات  
ص ٢٨١
- 57- عبد اللطيف حمزة، المدخل في فن التحرير الصحفي، دار الفكر العربي مصر ١٩٠٦م، ص ١٥٨
- 58- الصحافة مهنه ورسالة ص ١٩
- 59- محمد حسن عبدالعزيز، لغة الصحافة المعاصرة، دار معارف ١٩٠٦م، ص ٢١
- 60- شوقي ضيف في النقد الأدبي، دار معارف مصر الطبعة السادسة ١٩٩١م، ص ٢٠٣-٢٠٥
- 61- ذاكتر شكري فيصل، الأصالة والتجديد في المقال الأدبي، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق،  
يناير ١٩٤٢م، ص ٤٢٣-٤٤١
- 62- النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، ص ٢٢
- 63- Modern English Essays Ernest Rhys, 5 vo s Britain
- 64- The Common Reader Virginia Woolf London 1975,  
P: 267-280
- 65- محمد ناصر القنابة، صحف الجزيرة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1978،،  
ابواب خامس-
- 66- An Introduction to the study of Literature, p 335

## کتابیات اور اشاریہ

Report writing has several components and stages. The last step is Bibliography. After publication of book, index is also extremely important. In this article some basic principles and methodology of bibliography and index have been discussed.

.....

تحقیقی مقالے کی تسوید مرحلہ وار ہوتی ہے۔ اس کا آخری مرحلہ یا جزو کتابیات ہوتا ہے۔ اسے ماخذ یا مصادر کہتی ہیں جو جانتے نہیں عام طور پر مروج غلط کتابیات ہی ہے۔ مقالے کے اس آخری حصے میں ان ماخذات کی فہرست پیش کی جاتی ہے، اور ان تحقیقی مضمون کے اقتداء پر کیا گیا۔ نام سرچہ کتابیات ہے جس میں یہ فہرست صرف کتابوں تک محدود نہیں ہوتی بلکہ وہ تمام کتب، رسائل، مخطوطات، غیر مطبوعہ تحریریں، لغات، انسائیکلو پیڈیا اور جدید دور میں انٹرنیٹ سے حاصل کردہ مواد تک کی باقاعدہ نشاندہی کی جاتی ہے۔

معاون کتابوں کی فہرست تحقیقی کتابوں اور تحقیقی مقدمات کا زمری حسب تصور یہ جاتا ہے۔ اس کے ذریعے قاری اور محقق کو معلوم ہو جاتا ہے کہ وہ کون سے ذرائع تھے جنہیں محقق نے حقائق اور معلومات کی جمع آوری کے لیے استعمال کیا۔ اس سے ان تمام ماخذات کے نام کتابیات میں شامل ہونے چاہیں جن کا اس مقالے یا کتاب سے براہ راست تعلق ہو۔

کسی موضوع پر تحقیق کے دوران متعدد ماخذات سے استفادہ کیا جاتا ہے۔ ان میں سے بعض کا حوالہ تحقیقی مقالے کے متن میں دیا جاتا ہے جبکہ بعض کو محض پس منظر میں مطالعے یا پہلے سے ہو چکے کام سے کٹا ہی حاصل کرنے کے لیے پڑھا جاتا ہے۔ ہر باب کے آخر میں دیے گئے حوالہ جات میں صرف انہی کتابوں کا تذکرہ کیا جاتا ہے جن کے اقتباسات یا حوالے متن میں دیے گئے ہوں، وہ کتابیں جن سے استفادہ کیا گیا لیکن ان سے اقتباس یا حوالہ متن میں شامل نہیں ہے، انہیں کتابیات میں شامل کیا جائے گا۔ ڈاکٹر گیان چند کے مطابق ایسے سینکڑوں میں بھی کتابیات کو دو حصوں میں درج کرنے کی سفارش کی گئی ہے۔

۱۔ کتابیں جن کا حوالہ دیا گیا (Works cited)

۲۔ کتابیں جن سے مشورہ کیا گیا (Works consulted) (۱)

مشورے کی کتب والے حصے کی ضرورت تحقیق کی عام کتابوں میں نہیں ہے، صرف امتحانی مقالے میں اس کی ضرورت ہے جس کا مقصد امتحان کو یہ دکھانا ہے کہ تحقیق کا ہر نئے مقالے پر مبنی محنت کی ہے اور کن کن ماخذات تک رسائی حاصل کی ہے۔

کتابیات لکھنے کے چند اصول بہت مختصراً طور پر یوں بیان کیے جاسکتے ہیں

۱۔ کتابیات میں محض نام شامی ہوتی ہے۔ مختصر مضمون کی کتابیات مصنف کی الفبائی ترتیب سے دی جائے۔

۲۔ تحقیقی مقالات اور کتابوں میں کتابیات کو مختلف ذیلی گروہوں میں تقسیم کیا جائے۔ یہ تقسیم بنیادی و ثانوی ماخذات، زمانے اور ادوار، علاقے، اصناف، زبان وغیرہ کی بنا پر کی جاسکتی ہے۔ ہر گروہ میں الفبائی ترتیب سے کتابوں کا اندراج کیا جائے۔

۳۔ حوالوں میں مصنف کا نام فطری ترتیب سے ہوتا ہے، کتابیات میں پہلے عالمی



نام (سر نیم) لکھا جائے۔

۴۔ کتابیات اگرچہ مصنف کے نام کے اعتبار سے درج کی جائیں لیکن اگر مصنف کا نام معلوم نہ ہو یا بالکل غیر اہم ہو تو کتاب کے نام کے لحاظ سے بھی ترتیب دی جاسکتی ہے۔

۵۔ کتابیات میں قوسین اور صفحہ نمبر نہ لکھے جائیں۔

۶۔ عموماً رسالوں کے صرف نام، شمارے اور سن درج کر دیے جاتے ہیں۔ ضروری ہے کہ کتابیات شامل رسالوں کے تذکرے میں مضمون نگار اور مضمون کا نام دیا جائے۔

سید جمیل احمد رضوی نے "انٹلین کے حوالے سے کتابیات کی جانچ پرکھ کے جو اصول بیان کیے ہیں ان سے بھی کتابیات لکھنے کے درست طریقہ کار کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔ کتابیات کے حوالے سے انھوں نے درج ذیل سوالات کا تذکرہ کیا ہے

- ۱۔ کیا کتابیات کا اسلوب، مندرجات اور ترتیب ان قارئین کی ضروریات کو پورا کرتے ہیں جن کے یہ رپورٹ لکھی گئی ہے؟
- ۲۔ کیا کتابیات کے تمام اندراجات درست ترتیب میں رکھے گئے ہیں؟

- ۳۔ کیا ہر اندراج تمام ضروری معلومات رکھتا ہے اور کیا تفصیلات صحیح ترتیب میں ہیں، ان کے سچے درست ہیں، اور ان میں استعمال کیے گئے رموز اوقاف درست ہیں؟ (۲)

ایک اور بہت اہم اصول جس کا پیش نظر رکھنا ضروری ہے، وہ انتخاب کا ہے۔ کتابیات کا مقصد ماخذات کی نشاندہی اور تحقیق کے استناد کا پایہ بلند کرنا ہے۔ اس کا مقصد قاری پر رعب ڈالنا نہیں ہے۔ اس لیے موضوع سے دور اور کم مرتبہ کتابیں یا ایسی

کتابیں جن سے بہت کم استفادہ کیا گیا ہو، ان کے نام گنوانے سے پرہیز کرنا چاہیے۔  
عبدالرزاق قریشی کے بقول

”کتابیات محض کتابوں کے زیادہ سے زیادہ نام گننانے کے لیے نہ ہو۔ جو کتاب بھی ہو براہ راست موضوع سے تعلق رکھتی ہو اور اس سے مصنف یا مقالہ نگار نے اپنی تصنیف یا مقالہ میں استفادہ کیا ہو۔ ایک کتاب موضوع سے متعلق تو ہے لیکن حصہ قسم کی ہے اور مقالہ نگار یا مصنف کو اس سے کوئی نئی بات نہیں معلوم ہوئی، ایسی کتاب کا نام فہرست میں شامل کرنے کی ضرورت نہیں۔ فہرست تاخذ منتخب ہونا چاہیے۔“ (۳)

تحقیقی مقالے کی تسوید کا مراد کتابیات اور تاخذ کی نشاندہی پر مکمل ہو جاتا ہے تاہم اگر اس مقالے کی کتابی شکل میں اشاعت مقصود ہو تو اس پر ایک اضافہ اشاریہ سازی کی صورت میں کیا جاسکتا ہے جو کتاب سے استفادہ کرنے کے ساتھ ساتھ اس کی وقعت کا اندازہ کرنے میں مددگار ہوتا ہے۔

ماہرین تحقیق نے تحقیقی کتاب کے آخر میں اشاریے کی موجودگی کی اہمیت کو تسلیم کیا ہے۔ ڈاکٹر گیون چند نکیتے ہیں کہ ”تحقیقی کتاب کے آخر میں اشاریہ ضروری ہے۔“ (۴) اسی طرح عبدالرزاق قریشی کی رائے میں ”کتابیات کی طرح اشاریہ بھی علمی و تحقیقی کتابوں میں لازمی طور پر ہونا چاہیے۔“ (۵)

اشاریہ انگریزی لفظ (Index) کا اردو متبادل ہے۔ یہ ایک فہرست ہے جو الفبائی ترتیب سے کتاب میں مذکور اشخاص، کتب اور مقامات وغیرہ کی نشاندہی کرتی ہے۔ اگر کتاب میں اشاریہ موجود ہو تو آسانی سے دیکھا جاسکتا ہے کہ کسی شخص، کتاب یا مقام وغیرہ کا تذکرہ کتاب میں کتنی مرتبہ اور کس کس صفحے پر ہوا ہے۔

انٹرنیشنل چند نے اشاریہ نمٹنے کے دو طریقے بتائے ہیں۔ پہلا طریقہ یہ ہے کہ اشخاص، کتابوں اور مقامات وغیرہ کو مل جل کر الفبائی ترتیب سے درج کیا جائے۔ اشخاص کے ناموں میں سرنیم پہلے لکھا جائے گا۔ کتابوں کے نام فطری ترتیب سے ہوں گے۔ ہر اندراج کے سامنے ان تمام صفحات کے نمبر درج کیے جائیں گے جن پر وہ اندراج واقع ہے۔ انہوں نے یہ بھی لکھا ہے کہ غیر ضروری اور اہم ناموں کو اشاریے میں درج نہیں کرنا چاہیے۔

دوسرا طریقہ یہ ہے کہ اندراجات کوئی زمروں میں تقسیم کر دیا جائے۔ ان میں سے دو اہم ترین زمرے ہوں گے ۱۔ اشخاص اور ۲۔ کتابیں اور رسالے۔ ان کے علاوہ مقامات، ادبی اصناف و موضوعات کو بھی علیحدہ علیحدہ درج کیا جاسکتا ہے۔ لیکن انہوں نے اشاریے کو زیادہ گروہوں میں تقسیم کرنے کو بھی غیر ضروری قرار دیا ہے۔ (۶)

اشاریے کے زمروں کا انحصار کتاب کے موضوع پر ہے۔ اشخاص، کتابیں، مقامات وغیرہ تو زیادہ تر کتابوں میں موجود ہوتے ہیں۔ ان کے علاوہ کتاب کے موضوع سے متعلقہ زمرے بنائے جاسکتے ہیں۔ مثلاً کتاب اُردو تاریخ کی ہے تو اہم واقعات کا زمرہ بنایا جاسکتا ہے۔ اسی طرح کتاب اُردو قدیم آیاتِ حرب کے بارے میں تحقیق پر ہے تو آیاتِ حرب کا زمرہ ہو سکتا ہے۔

اشاریے کے سلسلے میں یہ بات پیش نظر رہنی چاہیے کہ اس کا مقصد کتاب سے استفادہ کرنے والے قارئین اور محققین کے لیے سہولت پیدا کرنا ہے۔ لیکن اگر اشاریہ بہت طویل اور مفصل بنایا جائے گا تو پڑھنے والے کو اپنی ضرورت کے مطابق اندراج تلاش کرنے میں دقت ہوگی اور اشاریے کا مقصد کما حقہ پورا نہیں ہوگا۔ لہذا ضروری ہے کہ اشاریے کو مختصر اور ضروری اندراجات تک محدود رکھا جائے۔

## حوالہ جات

- ۱۔ گیان چند، ڈاکٹر، ”تحقیق کافن“، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، طبع دوم ۲۰۰۲ء، ص ۳۱۸، ۳۱۹
- ۲۔ بحوالہ سید جمیل احمد رضوی، ”لابریری سائنس اور اصول تحقیق“، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۸۷ء، ص ۲۷۵
- ۳۔ عبدالرزاق قریشی، ”مقالہ کی تسوید“ مشمولہ ”اردو میں اصول تحقیق“، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، طبع اول جون ۱۹۸۶ء، ص ۲۷۷
- ۴۔ گیان چند، ”تحقیق کافن“، ص ۳۲۵
- ۵۔ عبدالرزاق قریشی، ”اردو میں اصول تحقیق“، ص ۲۸۱
- ۶۔ گیان چند، ”تحقیق کافن“، ص ۳۲۶





ڈائری تک سیکھ بھی اس کی تعریف یوں کرتے ہیں۔ تحقیق علم کا وہ شعبہ ہے جس میں منظم ابحاث کے تحت سائنسی اسلوب میں نامعلوم و ناموجود حقائق کی نئی تشریح اس طرح کرتے ہیں کہ علم کے حلقے کی توسیع ہوتی ہے۔

نامعلوم یا کم معلوم کو جاننا یعنی جو حقائق ہماری نظروں کے سامنے نہیں ہیں انہیں کھوجنا سامنے تو نہیں لیکن دھندلے ہیں۔ ان کی دھند کو دور کر کے انہیں آئینہ گردینا انسان کو ہمیشہ نامعلوم کو جاننے کی مدد دیتی ہے۔ معلوم کرنے میں دوسرے فوائد سے قطع نظر ایک ذہنی خط اور طاقیت معمول ہوتی ہے۔

جہاں تک اردو کی ادبی تحقیق کا تعلق ہے اور اس کا بھی یہی ہے کہ جن اودار جن حقائق، جن کتابوں اور متفرق تحقیقات کے بارے میں کم معلومات ہیں۔ ان کے بارے میں مزید معلوم کیا جائے ان کے بارے میں اب تک جو کچھ معلوم ہے اس کی جانچ پڑتال کی جائے اور اس کی غلط بیانیوں کی تصحیح کر دی جائے تاکہ غلط مواد کی بنا پر غلط فیصلے صادر نہ کر دیئے جائیں۔

تحقیق کی اس واضح تعریف کے بعد جدید تحقیق میں محقق کے جو اوصاف ہیں ان کا سرسری جائزہ لیں گے۔

کردار یا اخلاق:

الف: حق گوئی

۱۔ بے تعصبی اور غیر جانب داری۔

۲۔ ہٹ دھرم اور ضدی نہ ہونا۔

۳۔ کسی دینوی فائدے کی تلاش نہ کرے۔

۴۔ تحقیق کی طرف رغبت اور ولولہ ہو۔

۵۔ مزاج میں ڈٹ کی محنت کرنے کا مادہ ہو۔

- ۶۔ مزاج میں بے جبری اور عجلت نہ ہو۔
- ۷۔ تحقیق کے مزاج میں اعتدال ہونا چاہیے۔
- ۸۔ اخلاقی جرات

ب ذہنی

- ۱۔ غیر مستقل مزاج نہ ہو۔
- ۲۔ ضعیف الاعتقاد نہ ہو۔
- ۳۔ استغہابی مزاج نہ ہو۔
- ۴۔ اس کے مزاج میں سائنس دان کی سی قطعیت ہو۔
- ۵۔ اس کا حفظ اچھا ہو۔
- ۶۔ سکون کے ساتھ ذہن کو کام پر مرکوز رکھے۔

ج: عملی اوصاف

- ۱۔ نامعلوم کو معلوم کرنے کی کوشش۔
  - ۲۔ اردو کے علاوہ دوسری زبانوں سے واقفیت۔
  - ۳۔ تاریخ کا شعور ہوتا کہ ماضی سے گہری واقفیت ہو۔
- تحقیق ایک جامع عمل ہے جو اپنی نوعیت کے اعتبار سے مختلف پہلوؤں کا حامل ہے۔ چند پہلو ایسے ہیں جو اپنے مقاصد کے لحاظ سے اہم ہیں اور قابل توجہ ہیں۔ ان میں نظریاتی یا بنیادی پہلو اور اطلاقی پہلو نمایاں ہیں۔

تحقیق کا مقصد نظریہ کی نشوونما اور ارتقا سے اس قسم کی تحقیق نئے خیالات کو واضح طور پر یقین کرنے اور مقاصد زندگی کو سمجھنے میں مدد و معاون ثابت ہوتی ہے۔ تحقیق کا دوسرا مقصد حقائق کو ایک جگہ اکٹھا کرنا ہے لہذا اس عمل کے لیے بکثرت سروے اور تاریخی تحقیق پر حاصل اطلاعات حاصل کی جاتی ہیں۔ تحقیق کا تیسرا مقصد یہ ہے کہ اس کا تعلق فوری

مسائل سے ہو جو تحقیق کو سمجھنے یا حل کرنے میں مدد دے سکے۔ تحقیق کے مقصد حاصل کرنے کے لیے ماہرین تحقیق نے بے شمار تحقیقات کی ہیں لیکن یہ تمام قسمیں خالص تحقیق اور اطلاقی تحقیق کے دائرے میں آتی ہیں۔

اس تحقیق کا مقصد معلومات کا دائرہ وسیع کرنا ہے۔ اس عمل میں بہت سے سوالات اور موضوع نئے گوشوں کو بے نقاب کرنے میں تفریق یا ایک نئی سمت کی تلاش کا کام پورا ہو جاتا ہے۔ اس طرح تحقیق میں نتائج کو علوم کی جانچ پڑتال نئے حقائق کی فراہمی اور مختلف عوامل کے نظریات کے بارے میں تصوراتی، جانچ دیتے ہیں۔ اس کا مقصد نتائج کی روشنی میں خالص تحقیق کو پرکھنا ہے۔ صرف معلومات کا حصول منزل نہیں بلکہ نتائج کو عملی شکل میں دیکھنا مقصود ہوتا ہے لہذا قواعد و ضوابط کی حد میں رہ کر ضروری اقدامات کا جائزہ لینا گویا تحقیق کا محقق حاصل کی نوعیت کا جائزہ لینا ہے۔

کیوں اور کیونکہ اس کی تحقیق کی دنیا محدود ہوتی ہے لیکن اطلاقی تحقیق سے وابستہ افراد مسائل کو حل کرنے میں اصول و ضوابط کی حدود میں رہ کر ضروری اقدامات کیے جاتے ہیں۔ گویا خالص تحقیق کا محقق مسائل کی نوعیت کا جائزہ لیتا ہے۔ کیوں اور کیونکہ تک اس کی تحقیق کی دنیا محدود ہوتی ہے لیکن اطلاقی تحقیق سے وابستہ افراد مسائل کو حل کرنے میں کوشاں رہتے ہیں۔ تحقیق کے ان دونوں طریقوں میں فرق کے باوجود ان دونوں کی دنیا ایک ہے۔ ان اقسام کے علاوہ تحقیق کی اور بھی اقسام ہیں مثلاً

۱۔ تاریخی تحقیق یا دستاویزی تحقیق۔

۲۔ بیانہ تحقیق۔

۳۔ تخلیقی تحقیق۔

۴۔ تقابلی تحقیق۔

۵۔ معاشرتی علوم کی تحقیق۔

۶۔ لسانی تحقیق۔

۷۔ مسائل کے حل کی تحقیق۔

اس کے علاوہ تحقیق کی اقسام مندرجہ ذیل ہیں۔

۱۔ کلیاتی تحقیق۔

۲۔ آپریشنل ریسرچ۔

۳۔ نظریاتی آزمائش تحقیق۔

۴۔ تجرباتی تحقیق۔

۵۔ پیشین گوئی تحقیق۔

۶۔ لسانی تحقیق۔

۷۔ جغرافیائی تحقیق۔

۸۔ زمینی تحقیق۔

۹۔ خدائی تحقیق۔

۱۰۔ آبی تحقیق۔

۱۱۔ نباتی تحقیق وغیرہ وغیرہ۔

ان مختلف اقسام کی تحقیقات کے ناموں سے اس کی نوعیت کا اندازہ ہے۔ ان کے مقصد کا ہم ہو جاتا ہے۔ تحقیق کی یہ مختلف اقسام کی نوعیت اور مقصد الگ الگ ہوتے ہوئے بھی ایک دوسرے طریقے کی تحقیق کے لحاظ سے ایک دوسرے سے بہت مختلف ہے۔ ہم نے تحقیق کو پانچ قسموں میں تقسیم کیا ہے۔ کیونکہ اس میں ہر طرح کی تحقیق شامل ہے۔ یہ اقسام مندرجہ ذیل ہیں۔

۱۔ تاریخی دستاویز تحقیق۔

۲۔ بیانیہ تحقیق۔

۳۔ تجرباتی تحقیق۔

۴۔ کمپنی تحقیق۔

۵۔ ادبی تحقیق۔

۶۔ تاریخی تحقیق۔

تاریخی تحقیق:

اس میں تاریخی دستاویز کا آثار قدیمہ اور ماضی کی بزرگ شخصیتوں کے کارناموں اور فلسفوں کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔ مواد کا حصول عمل میں آ جاتا ہے۔ تنقید کی جائزہ لیا جاتا ہے اور نتائج مرتب کیے جاتے ہیں اور آخر میں رپورٹ تیار کی جاتی ہے۔ اس طریقہ کار میں تجربے کے لیے مواد تیار کیا جاتا ہے جس کی تلاش کے لیے اور بہت سی چیزیں استعمال ہوتی ہیں۔ مثلاً:

- ابتدائی مآخذ

- ثانوی مآخذ

ابتدائی مآخذ:

دستاویزات، موضوعات یا اصل شواہد جو واقعات سے متعلق دستیاب ہیں اور اس میں ایسی دستاویزات اور ریکارڈ شامل ہیں۔ جنہیں مصنف نے خود دیکھی یا لکھی ہو جن میں ابتدائی معلومات درج ہیں۔ ان میں مخطوطات، ذاتی کاغذات، خطوط، انٹرویو، خودنوشت، سوانح حیات، یادداشتیں، تصاویر اور مضامین کے مجموعے شامل ہیں۔

ثانوی مآخذ:

یہ وہ ریکارڈ ہوتے ہیں جن کو ایسے افراد مرتب کرتے ہیں جو خود واقعے میں شریک نہیں ہوتے ہیں لیکن وہ واقعے کا ریکارڈ تیار کرتے ہیں تو وہ ثانوی مآخذ میں شامل ہیں۔ سی حوالے سے اگر حافظ محمود شیرانی نے تحقیق کی اس قسم سے بھرپور استفادہ کیا ہے



اور اردو زبان سے متعلق اپنے نظریے کو ثانوی تحقیق کی روشنی میں ثابت کرے کی کوشش کی ہے۔ یہ سبطانہ بخش، حافظ محمود شیرانی، کے بارے میں مضمون ہے۔

”شیرانی صاحب کے تحقیقی ماحول کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ جب بھی کسی مسئلے کے متعلق تحقیق شروع کرتے ہیں تو اس کے تمام گوشوں کی چھان بین کر کے اپنا اطمینان کرتے ہیں اور اپنے دعوے کے ثبوت میں پنجاب میں اردو میں انہوں نے اردو زبان کے آغاز میں اپنا نظریہ تمام تاریخی، عملی، ادبی اور سائنسی اہل کے ساتھ پیش کیا ہے۔“

اپنے اس نظریے کو ثابت کرنے کے لیے انہوں نے مختلف، ستویزات، تاریخی کتب، خطوط اور رسائل کے حوالے بھی دیے مثلاً ہندوستان میں غنڈہ اردو کا استعمال کے متعلق ترک باہری سے حوالے دیے ہیں۔ محض تحقیق کی اقسام اور اس کے متعلق تفصیلات کو زیر بحث لانا ضروری ہے۔

تجرباتی تحقیق

اس طریقہ کار میں نئے حالات میں اختیاری اور عملی تبدیلیوں سے بحث کی جاتی ہے۔ اس کے ذریعے سے واقعات یا حالات کے ملامتوں کا پتہ چل جاتا ہے جن کو غنی کاوش کہا جاتا ہے۔ ان کی تشریح بھی کی جاتی ہے۔ اس کی تحقیق میں تجربے اور تجزیے کے لیے اچھے طریقے سے مدد مل جاتی ہے۔

اس طرح وہ اردو زبان کی سیاسی وجہ بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔ سیاسی واقعات کا اثر زبان پر بہت گہرا ہوتا ہے چنانچہ جب ہم اردو، پنجابی زبان کے صرف و نحو کے قواعد اور عام بول چال کا مقابلہ کرتے ہیں تو یہ ہر قدم پر محسوس ہوتا ہے کہ دونوں زبانوں کی مماثلت کار از صریح آشکار ہو جاتا ہے۔

## ادبی تحقیق، موضوعاتی تحقیق۔

اس میں تدوین میں تین متناسب ادبی تنقید، فلسفہ اور فکری پہلو، علوم وغیرہ شامل ہیں۔ یہ سب کچھ تاریخی، ادبی اور سماجی تناظر میں کیا جاتا ہے۔ اس تحقیق میں قدیم شعراء کی ترتیب و تدوین و تذکرے وغیرہ شامل ہیں۔ تحقیق کی اس قسم کے حوالے سے پنجاب میں اردو کا جائزہ میں تو ہم دیکھتے ہیں کہ پنجاب میں اردو میں حافظ محمود شیرانی نے لسانی تحقیق کو فوری بنیاد بنایا اور اس پر بھرپور کام کیا ہے۔

دستویزی تحقیق میں حصول مواد کا حامل ہوتا ہے اسی پر تمام تحقیق کا دار و مدار ہوتا ہے۔ اس مرحلے میں اس کا مآخذ اور دستاویزات کو جمع کر کے استفادہ کیا جاتا ہے۔ جس تحقیق کی بنیاد رکھی جاتی ہے۔ عام طور پر دو قسم کے مآخذ استعمال کیے جاتے ہیں۔

### بنیادی مآخذ:

اس میں خطوط، روزنامے اور یادداشتیں شامل ہیں۔ مثل خطوط میں غالب کے خطوط۔ ان کی زندگی اور اس وقت کے سیاسی سماجی تحولات اور حالات وغیرہ کا ثبوت بہم پہنچاتے ہیں۔

روزنامے بھی بنیادی مآخذ ہے جس سے تحقیق میں بڑی مدد دیتی ہے۔ مثل عطیہ فیضی کی ڈائری سے علامہ اقبال کے بارے میں بہت سے حقائق سامنے آتے ہیں۔ اسی طرح بنیادی مآخذ میں چشم دید واقعات، ذاتی کاغذات، دستویزی ریکارڈ، انٹرویو، حکومت کی مطبوعات، خود نوشت، سوانح عمری، یادداشتیں، خطوط، تقریروں کے مجموعے اور معاصر مضامین شامل ہوتے ہیں۔ یہ وہ مآخذ ہیں جو میسر آجائیں تو ایک محقق اپنی تحقیق کی بنیاد صداقت اور حقائق پر رکھ سکتا ہے۔ بنیادی مآخذ میں خود نوشت کلام سرکاری اعزازات اور ڈائریاں وغیرہ بھی شامل ہیں۔ خود نوشت کی ایک مثال ”شہاب نامہ“ ہو سکتا ہے۔ ذاتی کلام میں شعراء کے دیوان شامل ہیں۔ علاوہ ان میں کسی شخصیت کا خطاب بھی بنیادی مآخذ

ہو سکتا ہے۔ جیسے علامہ اقبال کا خطبہ اہل آباد، اس کے علاوہ منٹو نے بھی بنیادی مآخذ ہوتے ہیں۔

ثانوی مآخذ:

کچھ واقعات ایسے ہوتے ہیں جن کا کوئی چشمہ یا گواہ نہیں ہوتا بلکہ وہ واقعات سینہ بہ سینہ چلتے ہیں یا جو شخص واقعات بیان کر رہا ہوتا ہے اس نے یا تو وہ واقعہ نہیں سنا ہوتا ہے یا کہیں پڑھا ہوتا ہے۔ مصنف یا شاعر کے بچپن کے حالات معلوم کرنا مشکل مرحلہ ہوتا ہے۔ خاص طور پر جب مصنف یا شاعر نے زمانے کا سوا، اس صورت میں مختلف روایتوں کو پیش نظر رکھا جاتا ہے۔

اسی طرح تاریخی واقعات میں بھی یہی طریقہ اپنایا جاتا ہے۔ "سیرت نبوی صلی اللہ علیہ وسلم" میں شبلی نے ایسے واقعات جن کے بارے میں قرآن و حدیث خاموش ہے اسی طرح علامہ اقبال کے بچپن کے واقعات کے بارے میں آپ کی بڑی بہن اور دوسرے رشتے داروں کے علاوہ آپ کے ساتھیوں کے حاشیے پر یقین کیا گیا ہے۔ اس ضمن میں خالد نظیر صوفی تحریر کرتے ہیں:

"میں مرحوم کے ابتدائی حالات کی جستجو میں، دہریہ مٹوٹ گیا تھا۔ ان تمام اصحاب سے ملتا تھا جن سے مرحوم کے متعلق کچھ نہ کچھ معلوم ہو سکتا تھا۔ سید نذیر نیازی اور ڈاکٹر عبداللہ چغتائی بھی اس سفر میں میرے ساتھ تھے۔ شمس میر تقی شاہ جو علامہ اقبال کے ہم عصر تھے انہوں نے بتایا، ابتداء میں مرحوم کو دینی تعلیم کے لیے ایک مکتب میں بھی رکھا گیا تھا۔"

یہ بیان جو میر تقی شاہ اور خالد نذیر صوفی سے منسوب کیا گیا ہے ثانوی مآخذ میں آئے گا کیونکہ سید میر تقی مرحوم کے ہم عمر تھے اور اس وقت وہ بھی کم سن تھے ہذا یہ سب کچھ

حافضے کی بنا پر یہ کیا گیا ہے مگر کوئی بھی شخص اس واقعہ کو بیان نہیں کر سکتا جس پر یقین کیا جاسکے۔ ثانوی شواہد جن پر ہوتے ہیں بلکہ روایات ثانوی مآخذ بھی شواہد پر مبنی ہوتے ہیں بلکہ روایات سے تعلق رکھتے ہیں اگر روایات مستند ہوں تو اسے دستاویز رکھتے ہیں اگر روایات مستفید ہوں تو یہ دستاویز ہر طرح کے مآخذ کے حامل ہوتے ہیں۔

### موضوع کا انتخاب:

تحقیق کے مدارج میں سب سے اہم منزل موضوع کا انتخاب کی جاتی ہے۔ اگر انکار نے اپنی صداقت اور اپنی پسند کی روشنی میں موضوع کا انتخاب نہیں کیا تو اس کی تحقیق کبھی بھی مکمل نہیں ہوگی اور اگر مکمل ہو بھی گئی تو اس سے مفید نتائج برآمد نہیں ہوں گے۔ انش کا سولس میں تحقیقی صورت حال اسی ہے کہ جو شخص شاعر کا شعر موزوں نہیں پڑھ سکتا وہ شعرائے کرام کے دیوان کی تدوین میں شک جاتا ہے اس طرح جسے علم لسانیات سے کوئی دلچسپی نہیں وہ لسانیات کو موضوع تحقیق نہ لیتا ہے۔ اس لیے تحقیق کا سب سے ابتدائی مرحلہ موضوع کے انتخاب کی شکل میں سامنے آتا ہے۔

موضوع کتنا ہی فرسودہ کیوں نہ ہو اپنے اندر نئے گوشوں کو بے نقاب کرنے کی سب پناہ دے رہتا ہے۔ قدیم داستانوں، کلاسیکی کہانیوں، قصوں کو محقق نئے حقیقی پہلو کر نظر انداز کرنا، انش مندی نہیں ان میں سینکڑوں برسوں کی تہذیبی ملامتیں پوشیدہ ہیں۔ اسی طرح ہر شاعر، ہر گیت، پہلی وغیرہ آج ادبی تحقیق کے دلچسپ موضوعات ہو سکتے ہیں البتہ یہ ضروری ہے کہ جن پہلوؤں پر تحقیق کی جا چکی ہے اور اس سے خاطر خواہ نتائج کے برآمد ہونے کی امید ہے یا نہیں اگر موضوعات کے انتخاب میں کوئی تردد ہو تو گریز کرنا چاہیے لیکن اس کے یہ معنی نہیں کہ جن موضوعات پر تحقیقی سرمایہ کافی جمع ہو چکا ہے۔ وہ مزید تحقیق کا بوجھ برداشت نہیں کر سکتے۔

اسکار کے ذہن میں ایک وقت متفرق موضوعات پیدا ہو سکتے ہیں۔ یہ ایک

لفظی امر سے۔ انسانی ذہن سینکڑوں تصورات کی پرورش کرتا رہتا ہے۔ اس سے خیالات کی پرورش پر رقت رکھنا ضروری ہے۔ اسے اپنی علمی استعداد ذہنی رجحان کو برابر نہیں رکھنا چاہیے اس کی وجہ سے وہ پُر سندی ذہن کا شکار بن جائے گا لہذا ایک بار موضوع کے انتخاب کا فیصلہ عمل میں آگیا تو تحقیق کی پہلی اینٹ صحیح جگہ رکھ دی جائے گی۔

موضوع چنتے وقت یہ بات بھی یاد رکھنی چاہیے کہ درہندہ وسیع نہ ہو کہ وقت پر کام مکمل نہ ہو سکے۔ اس لیے اختصار اور دقت کی محدودیت کو بھی مد نظر رکھنا موضوع کے تعین کا ایک اہم عنصر ہے۔ اگر بھارت میں پاستانی اس پر تحقیق کی جارہی ہے تو یہ بات پہلے سے سوچ لی جانی چاہیے کہ کیا اگر جواب نفی میں ہے اور اس سے امکانات ہیں کہ پاستانی ادبی سرمایہ تک اسکار کی رسائی ممکن نہیں ہو سکتی تو یہ موضوع فوراً ترک کر دینا چاہیے۔ اگر مواد کی حصوں یا بی کے ذریعہ دسترس میں نہ ہوں گے تو تحقیق سے نہیں بڑھ سکتی۔ اس طرح اگر تحقیق کے لیے آلات، لائبریری اور کتابوں کی ضرورت پر نظر ثانی کی ضرورت ہوگی تو اخراجات بھی تحقیق کے لیے ضروری ہیں۔ موضوع کتنا ہی آسان نہ ہو روپے پیسے کے بغیر اسکار کچھ نہیں کر سکتا۔ اس لیے ابتداء ہی میں اندازہ کر لینا چاہیے کہ کون سا موضوع کم سے کم اخراجات میں پایہ تکمیل تک پہنچ سکتا ہے۔

ریسرچ یونیورس اور سی ٹی وی:

مشہور امریکی فلاسفر چارلس پارسنس نے علم اور معومات حاصل کرنے کے لیے چار اہم طریقوں سے بحث کی ہے۔ آدمی صداقت میں گزار دینا اختیار کرتا ہے۔ صداقتوں کی دنیا ہوتی ہے جس کو ایک آدمی اپنے لیے سچ سمجھتا ہے اور وہ تجربات کی روشنی میں اسے برابر صادق پاتا ہے۔ دوسرے طریقے کا تعلق تسلیم شدہ مقصد سے گہرا ہے۔ مذہبی کتابوں میں جتنی باتیں لکھی ہیں وہ مذہب کے ماننے والے بغیر کسی چوں چوں کے سچ سمجھتے ہیں۔ ان کتابوں کے ذریعے زندگی کے بہت سے راز واہوتے ہیں۔ انہیں پہلی نظر میں اہم سمجھنا



منطقی ہے۔ تیسرے طریقے میں یہاں ایک حد تک تحلیل و دانش کا اثر ہے۔ یہاں آدمی تبادلہ خیالات کے لیے سچ کی تلاش کرتا ہے۔ علم حاصل کرنے کا آخری طریقہ موضوع اور یونیورسٹی کے انتخاب اور وضاحت کے بعد خاکے کی صورت اس طرح ہوگی۔

دیباچہ

اس میں موضوع کا تعارف، دائرہ، پس منظر اور مقصد شامل ہے۔ اگرچہ یہ مقالے کا پہلا باب ہوتا ہے لیکن اسے سب سے آخر میں سمجھا جاتا ہے۔ جب تحقیق مکمل ہو جاتی ہے تو بہت سے نئے گوشے رونما ہوتے ہیں۔ نئی نئی باتیں سامنے آتی ہیں۔ اس لیے گنجائش رکھی جاتی ہے کہ وہ سب دیباچے میں شامل کی جائیں۔

بہت سے افراد دیباچے کی جگہ تعارف کہتے ہیں۔ دو اہم باتیں ذہن میں رکھنی چاہیں۔ ایک تو موضوع کو نہایت خوش اسلوبی سے پیش کیا جائے، تعارف ہی خشک، بھونڈا اور مضحکہ خیز اور غیر منطقی ہے تو مقالے کا قاری خواہ وہ خود محقق ہی کیوں نہ ہو دلچسپی سے نہیں پڑھے گا اور اپنے قارئین کا وسیع حلقہ نہیں بنائے گا۔ ایک اہم خاکے کے لیے ضروری ہے کہ اس میں حسب ذیل باتوں کی طرف سکا ر اور گمران نے توجہ دی ہو۔

۱۔ موضوع سے متعلق مسائل کی تشبیہ کر دی گئی ہو۔

۲۔ مطالعہ ضرورت اور مقصد کی وضاحت کا اہتمام نہ ہو۔

موضوع اور مسائل کی اہمیت پر اس طرح روشنی ڈالی گئی ہو جس میں داخلی احساسات کی وجہ سائنسی نقطہ نظر کی زیادہ جگہ ہو۔ اگر ماضی میں کوئی تحقیق کی گئی ہے تو خاکے میں اس کا ذکر ہونا چاہیے جس سے پتہ چلنا چاہیے کہ یہ نئی تحقیق پہلی تحقیق سے آگے کی طرف ایک قدم ہے پھر اس کی ضرورت بھی بیان کرنی چاہیے تاکہ مقصد پر اچھی طرح سے روشنی پڑ سکے۔ تحقیق کے طریقہ کار کا ذکر بھی خاکے میں ضرور ہونا چاہیے۔ خاکہ ریسرچ ڈیزائن کی پہلی منزل ہوتا ہے۔ خاکہ میں ابواب کی تقسیم اس طرح ہونی چاہیے جس سے ربط و

تسلسل کا پتہ چل سکے۔ تقسیم کی بنیاد اگر منطقی غور و فکر پر نہ ہو تو۔ کار مقالے کی تحریری  
مذاں میں بہت سی دشواریوں میں پھنس جائے گا۔ ان تمام کمزوریوں سے بچنے کے لیے  
ضروری ہے کہ اس کے خاکے کے آخری شکل دینے سے پہلے کئی بار نگران کی مدد سے  
نظر ثانی کرے۔

خاکے کا آخری باب اختتامیہ ہوتا ہے۔ اس میں مقالہ نگار کو کئی باتیں شامل کرنی  
چاہیں۔ باب کی روشنی میں وہ تمام Findings کو ایک جگہ جمع کر لیتا ہے۔ اپنے  
مقصد کو پیش نظر رکھتا ہے۔ مفروضات کی تردید یا تصدیق کا جائزہ دیتا ہے۔ طریقہ کار کی  
روشنی میں جو نتائج سامنے آتے ہیں ان سب کو اس آخری باب میں رقم کرتے ہیں۔ وہ  
ان مسائل کا بھی ذکر کر سکتا ہے جو تحقیق کے دوران واقع ہوئے ہیں اور ان پر نئے سربے سے  
تحقیق ہو سکتی ہے۔ اچھا مقالہ وہ ہوتا ہے جس کی ابتدائی اور اختتامی ابواب قاری کے دلوں  
میں پہلے جستجو پیدا کرے اور جب وہ آخری منزلوں سے گزر رہا ہو تو اسے یک گونہ گو  
طمانیت قلب حاصل ہو جائے۔

### تحقیق کا ڈیزائن

تحقیق کے سلسلے میں ایک مسئلہ یہ بھی پیدا ہوتا ہے کہ تحقیق کی مختلف منزلوں اور  
مرحلوں کو کس طرح قابو میں رکھا جائے یعنی ریسرچ کی دنیا گرفت میں رہے تو اسکا ر  
ریسرچ کی حدود سے کہاں تجاوز کر رہا ہے اسے خبر بھی نہ ہوگی کہ اس لیے ریسرچ کے  
ڈیزائن پر عمل ضروری سمجھا گیا ہے۔

ہونہار اور باشعور افراد ایک اچھے آرکیٹیکٹ سے نقشہ اپنی ضرورتوں کے پیش نظر  
بنواتے ہیں۔ اب یہ آرکیٹیکٹ ڈیزائن کی طرف متوجہ ہو جاتا ہے۔ ڈیزائننگ فیصلہ صادر  
کرنے کے قاعدے کو کہا جاتا ہے۔ یہ ایک طرح کا ایک ایسا قاعدہ اور ضابطہ ہے جس کے  
ذریعے سوچ کی سکیم کو عملی شکل اختیار کرنے والے اپنے قابو میں رکھ سکیں۔

- ریسرچ ڈیزائن کا تعلق تحقیق کی مندرجہ ذیل باتوں سے ہے۔
- ۱۔ تحقیقی مطالعہ کے موضوع کی نوعیت یہ ہے اور اس سلسلے میں کس طرح کی معلومات اور اعداد و شمار کی تلاش ہے۔
  - ۲۔ تحقیق کیوں کی جارہی ہے اور اس کے مقصد کیا ہیں۔
  - ۳۔ معلومات کا ذخیرہ کہاں ملے گا۔
  - ۴۔ تحقیق کے لیے مطالعہ میں کتنی مدت لے گی۔
  - ۵۔ کن کن علاقوں میں مطالعہ ضروری ہوگا۔
  - ۶۔ مواد کا کتنے ذخیرہ درکار ہے۔
  - ۷۔ ڈیٹا جمع کرنے کے طریقے کیا ہوں گے۔
  - ۸۔ ڈیٹا کو کس طرح تنقید و تجدید کی مناسبت لگایا جائے گا۔
  - ۹۔ ان باتوں کو کس طرح بروئے کار لایا جائے گا۔ تاکہ کم وقت و کم محنت میں تحقیق مکمل ہو جائے۔

ریسرچ ڈیزائن کو ڈیٹا جمع کرنے کے فیصلوں سے تعبیر کیا گیا ہے جس سے اس امور میں کفایت شعاری کا عمل مکمل ہو جاتا ہے۔ ڈیٹا کس طرح جمع کیا جائے Snapshots کا انتخاب جمع کیے گئے ڈیٹا کی ایک جہتی کا مسد پھر اس طرح جمع کیا جائے کہ Snapshots کا انتخاب ریسرچ ڈیزائن میں شامل ہے جو ڈیزائن اس طرح ترتیب پائے گا وہ خاص سائنسی ہوگا جو اور کسی دوسرے طریقے سے سائنسی نہیں بن سکتا۔ ریسرچ ڈیزائن کی ضرورت جو سائنسی طریقہ کار کی حدود میں رہ کر پوری ہوتی ہے۔ حسب ذیل امور کی بنیاد پر پیش آتی ہے۔

- ۱۔ بہت سی تحقیقوں میں بعض اوقات اسکا لرنقشے تلاش کر کے جمع کیے گئے اعداد و شمار کی معنویت اور فادیت سے مکمل شعور نہیں رکھتا اور وہ یہ طے نہیں کر پاتا کہ کس حد تک

یہ غیر ضروری ہے۔ اطلاعات اور معلومات کو برداشت لیا جائے۔ اگر وہ ان کمزوریوں سے واقف ہے تو ریسرچ ڈیزائن کی ترتیب کی مدد سے دور کر سکتا ہے۔

۲۔ بہت سی ریسرچ پروجیکٹس میں مقررہ مدت سے زیادہ وقت لگ جاتا ہے۔ اس طرح اس کی شناخت اور تجزیے میں مزید وقت ضائع ہوتا ہے لیکن اگر ریسرچ ڈیزائن کی تکنیک سے سکاڑا آگاہ ہے اور اس نے اپنے پروجیکٹ کارپوریشن ڈیزائن بنایا ہے تو وہ بہت کم وقت میں اپنا کام کرے گا۔ تازہ بہ تازہ اور نو بہ نو تلاش کرنے کی حاجی اور ادبی تحقیق کا ایک اہم نقطہ بن چکا ہے اس کی خاطر غیر ضروری دوز، سوپ، پریشانی مومن نہیں بنی پڑتی لیکن ڈیزائن بن جانے کے بعد غیر ضروری پریشانیوں سے اس کو نجات مل جاتی ہے۔ جب تک ریسرچ کا مناسب پلان تیار نہیں کیا جائے گا اس کا اندھیرے ہی میں ٹامک ٹوکیاں مارنا رہے گا۔

۳۔ اسکالر سمجھتا ہے کہ اس طریقہ کار کی واقفیت حاصل کرنے سے فائدہ دیا ہے جن پر کاربند نہیں ہوا جاسکتا۔ ماہرین نے اسے ضروری قرار دیا ہے کہ عملی ریسرچ ڈیزائن اہم نکات پر مبنی ہے۔

۱۔ فطرت سے ہم آہنگی پیدا کرنے یا اسی میں نئی حقیقتوں کی تلاش کے ذریعے مفروضے کی تخلیق کرنا ریسرچ کا مسئلہ نئے طریقے سے سامنے آئے۔

۲۔ کسی خاص حالت، فرد یا جماعت کی خصوصیات کو بیان کرنے کے سلسلے میں اس ڈیزائن کی ضرورت ہے اس ضمن میں جس قسم کا مطالعہ کیا جاتا ہے اسے Descriptive Studies کہتے ہیں۔

۳۔ کسی واقعہ کے تواتر سے ہونے اور اس کا مطالعہ کیا جانا اسی دائرے میں آتا ہے اسی طرح کا مطالعہ مقصود ہو تو اسے Descriptive Studies کہتے ہیں۔

۴۔ تعصبات سے اسکالر بری ہو کر شہادتوں کو جمع کرے ان دو قسموں کے ذریعے

ریسرچ ڈیزائن کی ضرورتیں پوری ہوتی ہیں۔ دو مطالعہ جہاں مفروضہ کا اثبات مقصود ہو یعنی تجرباتی مطالعہ قواعد و ضوابط سے آزاد نہیں ہے۔ اس کے ذریعہ اسکالر کا تعصب کم ہو جاتا ہے لہذا تجزیوں کو اس نقطہ نظر سے دیکھا جاتا ہے۔ تفتیش و تلاش کی خاطر کیے جانے والے مطالعے کا خاص مقصد کسی مسئلے کو اصولی شکل میں ترتیب دینا ہوتا ہے تاکہ اسکالر پیشپی ہت ریسرچ کے ڈیزائن کی بہتر ترتیب پیش کر سکے۔

مفروضات اور ان کی نوعیت:

ریسرچ کا آغاز کسی نہ کسی مسئلے سے ہوتا ہے یا کوئی دشواری اس کی ابتدا کرتی ہے اور پھر ذہن تحقیق کی طرف مائل ہوتا ہے۔ اس کا مقصد یہی ہوتا ہے کہ جو دشواریاں نتائج کی راہ میں حائل ہوں اور مقاصد کی بجا رہی میں رکاوٹ ہو اسے دور کیا جاسکے تاکہ صحیح حل کا راستہ ہموار ہو سکے اس لیے بہت سے مسائل ہوتے ہیں کہ اسکالر اپنی دشواریوں اور موضوع سے متعلق مسائل کا ایک واضح نقشہ اپنے سامنے رکھے اور پھر اسے حل کرنے کی طرف مائل ہو۔ اسے یہی مسائل اور دشواریوں کو حل کرنے کے لیے ایک مفروضہ کی ضرورت ہوتی ہے کوئی ضرورت نہیں کہ مفروضات تحقیق کے دوران صحیح ثابت ہوں اسے غلط ثابت کرنے کے لیے بھی تحقیق کی راہوں سے گزرنا ہوتا ہے لہذا مفروضات کا ذہن میں صاف نقشہ موجود رہنا ضروری ہے جب یہ احاطہ تحریر میں آگیا تو اسے پانے کے لیے مفروضات کے تمام چھوٹے بڑے نقاط ابھر جاتے ہیں تاکہ اپنے نقطہ نظر کی تردید اور تاکید میں مدد مل سکے۔ نقطہ نظر یہی دنیا مفروضات کے نام سے موسوم ہے۔ نقطہ نظر کی تردید اور تاکید میں مدد مل سکتی ہے اس کے بغیر کسی قسم کی تحقیق ممکن نہیں۔

ایک بار جب اسکالر اپنے مسائل اور اس کی نوعیت کو سمجھ لیتا ہے تو اس کے حل کا ایک مبہم سا خاکہ ذہن میں ضرور تیار کر لیتا ہے۔ مشکل سوالات کا بالکل ٹھیک تو نہیں ایک



حد تک صحیح جواب کے قریب وہ پہنچ جاتا ہے۔ قریب تر جواب یا حل مفروضہ کی شکل اختیار کر لیتا ہے یا یہ مسائل کا حل پیش کر دیتا ہے یا اسے مزید تحقیق کی طرف توجہ کر دیتا ہے۔  
 بعد ازیں یہ جاننا غلط نہیں کہ مفروضہ ضابطہ سازی ہے۔ اسکا مراد اسی تصور سے تحقیق کی ابتدا کرتا ہے کہ اس موقف کی وجہ سے مشاہدات مطابقت اور اس کے منطقی نتائج تک پہنچانی پہنچتا ہے۔ اگر اس کا مفروضہ درست ہے تو وہ مشاہدات اور مطابقت کے دوران اپنی صداقت کا ثبوت فراہم کر دے گا اور اگر غلط ہے تو بھی اس کی تصدیق کرے گا۔ اگر مفروضہ معیار پر صحیح و سالم اتر گیا تو اسکالر کی منزل قریب آگئی اور اس وسائل کا حل مل گیا اور پھر وہ مسائل کی نوعیت کا جائزہ لے سکتا ہے اور مزید احادیث کا رد کر سکتا ہے۔

کہا جاتا ہے کہ مفروضے کے بغیر ایک قدم بھی آگے بڑھنا مشکل ہے تو اسے صرف مفروضے کی اہمیت اور ضرورت پر زور دینا مقصود ہے تاکہ اسکالر تلاش و جستجو کی راہوں و آسانی سے طے کر سکے۔ اس لیے تحقیق کی ابتدا میں مفروضے کی قیہ اس کی اہمیت کو محسوس کرنا لازمی ہے اور پھر شعور بھی ضروری ہے کہ پوری تحقیق میں مفروضے کا کردار بہت اہم ہوتا ہے۔ Chanddock مفروضے کی اہمیت بتاتے ہوئے لکھتا ہے کہ:

”مفروضہ سائنس کی زبان میں دریافت شدہ حقائق کی تشریح و تفسیر

ہے۔ وہ تفتیش کو بامعنی بناتا ہے۔ تلاش و جستجو کی راہوں کو طے

کرتا ہے۔ اس کے بغیر اسکالر جمع کیے گئے مواد کا مناسب استعمال

کر سکتا ہے بلکہ ہو سکتا ہے کہ ایک مفروضے کی عدم موجودگی میں وہ

بالکل الٹ کام کر دے گا۔ اس لیے تحقیق کی ابتدا ہی نگران اور اسکالر

دونوں کو مفروضہ کی سمت اور نوعیت کو سمجھ لینا چاہیے۔“

اسکا ر کو اپنے کلچر کی تعریف اس کی وسعت کی روشنی میں ترتیب دینا ہوگا۔ اب

کلچر کا مطالعہ اور اردو بولنے والوں کی تہذیب و تمدن کی تاریخ بھی سامنے رکھنی ہوگی۔ اس

طرح رکاز صرف کلاسیکی، ادبی خزانوں تک واقفیت کی، یا محدود نہیں رکھ سکتا۔ اسے باقی زندگی کے بالائی زینوں تک چڑھنا ہوگا۔ اس لیے میں برابر اس طرف اشارہ کرتا ہوں کہ اب در آرٹ کا مطالعہ اس وقت محض ایک نقطہ نظر سے کرنا درست نہیں بلکہ اس کا مطالعہ ضروری ہے لہذا اچھے اور کامیاب مفروضے کے یہ ماضی اور قوت تخیل دونوں ہی ضروری ہیں۔ ماضی، کھوں سال کی ثقافت و تہذیب کا بڑا انمول خزانہ پوشیدہ رکھتا ہے اور انسان کی قوت تخیل اس سے جب چاہے خوب صورت پیکر تراش لیتی ہے۔ یہاں اس کا عمل ایک بڑے سستے ش کا سا ہوتا ہے جو رونق اور بھدے پتھروں کو اپنے خون جھرت سے زمین بنا کر ایک نئی زندگی عطا کرتا ہے۔ اب مفروضے کے عناصر اور خصوصیات کا جائزہ بھی لیں۔

۱۔ ایک مفروضہ تجرباتی نقطہ نظر سے قابل قبول ہوتا کہ اس سے ضروری نتائج برآمد ہو سکیں۔

۲۔ ایک مفروضہ ایسا ہو جس پر تحقیق کی غمارت ہڈی کی جائے جہاں مشاہدات اور مطالعے کے ذریعے حقائق کی از سر نو تشریح و تفسیر ممکن ہو۔

۳۔ نظریاتی نقطہ نظر سے اس کی شکل و صورت واضح ہو جائے۔ تصور اور نظریہ کی وضاحت ہونی چاہیے۔ کوئی چیز پیچیدہ اور گجنگ نہ ہو۔

۴۔ مفروضے کا بالکل ہی غیر مبہم ہونا ضروری ہے۔ در کوئی عمومی بات نہیں ہونی چاہیے۔

۵۔ بہتر ہو اگر مفروضہ کسی تصور یا نظریے سے متعلق ہو۔ اس سے یک بڑا فائدہ یہ ہوتا ہے کہ تصورات سامنے آتے ہیں۔ ایک مثال کے ذریعے بات واضح ہو جائے گی کہ جدیدیت کے موضوع پر پچھلے چند برسوں سے اردو کے ادیب اور شاعر اپنے خیالات کا اظہار کر رہے ہیں۔ اب اگر ان پر کوئی اسکالر تحقیق کرنا چاہے تو اس کو اپنا مفروضہ ایسا بنانا ہوگا جس کی بنیاد نظریات پر رکھنی

ہوں۔ ب فلسفے کے مختلف سکول سامنے آئیں گے اور مختلف مشرقی و مغربی تصورات بھی زیر بحث ہوں گے۔ اس طرح بہت ممکن ہے جدیدیت کی بحث اور تحقیق سے کوئی نئی بات کوئی یا نظریہ انجھ کر سامنے آئے یا جدیدیت بحیثیت فلسفہ ہی غائب ہو جائے مگر یہ سب ہی وقت ممکن ہے جب منہ افسہ کی تعمیر سامنے ہو اور ان حقائق کی طرف ایک رغبہ موجزن کا آکر یہاں یہ ہے۔

### تصورات

نظریات و تصورات کا تحقیق اور اس کے طریقہ کار میں بڑا دخل ہے۔ تصورات مشاہدات کی منزلوں سے گزرتے ہیں۔ اشیاء کا ادراک ہوتا ہے۔ اس کے دائرے میں حادثات اور ماحول شامل ہیں۔ جن پر شب و روز زندہ رہنے والے انسان بغیر کسی نظریہ کی وضاحت یا وجود عدم سے قطعی غافل رہتا ہے۔ لیکن ان ہی سٹیڈیوں انسانوں میں بعض ذہن دن رات رہنما ہونے والے واقعات اور حادثات سے استفادہ حاصل کرتے ہیں۔ وہ انہیں بنیاد بنا کر کسی مخصوص تصور کی فلسفیانہ وضاحت کرتے ہیں اور مخصوص تصورات، مشاہدات اور تجربات و حادثات کی راہوں سے گزرتے ہوئے کسی نئے نظام حیات کی داغ بیل ڈالتے ہیں۔ اسی لیے Parson کہتا ہے:

”کوئی بھی تجرباتی علم ایسا نہیں ہے جس کا کسی نہ کسی طرح تصور یا نظریہ سے کوئی رشتہ رہا ہو لہذا تحقیق کا بنیادی خاکہ بناتے وقت ذہن میں چند تصورات بھی قائم ہوتے ہیں یا یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ محقق ان ہی بہم تصورات پر عمارت کی بنیاد رکھتا ہے، جوں جوں تحقیقی کام آگے بڑھتا ہے اس عمارت میں استحکام آتا جاتا ہے اور جب یہ تصورات واضح اور صاف ہو جاتے ہیں تو مفروضات کے استدلالی نظام میں نظریہ اور تابناک ہو جاتا ہے پھر کوئی پیچیدگی اور ابہام باقی

نہیں رہتا اس طرح تحقیق میں نظریہ اور تصور کی اہمیت اہم اور اس کے نگران کو شروع ہی میں سمجھ لینی چاہیے بعض تصور بہارے تحقیقی مقاصد اور حقائق سے قریب ہوتے ہیں۔ سماجی علوم کی تحقیق میں دیہات کی بہت ضرورت ہے۔ ادبیات میں تصورات کا مسند عام طور پر جمالیاتی یا فلسفیانہ ہوتا ہے لیکن سماجی علوم میں اس کا تعلق معاشرتی نظام سے گہرا ہے۔ اس لیے وضاحت شرط ہے ورنہ محقق سمجھ جائے گا کہ ابتدا سے تحقیق کی آخری منزل تک تصورات۔ ہمارے کی رہنمائی کرتے ہیں۔ اس کے ذہن سے، حسدوں کو دور کرنے میں اس طرح وہ ہدایت کا فرض انجام دیتے ہیں۔ اس سے ذہن کی پختگی ظاہر ہوتی ہے اور ریسرچ کا ایک بڑا تقاضا پورا کرتا ہے۔“

تحقیق کا نظریات سے رشتہ:

تجرباتی استدلال تحقیق کا نظریات سے گہرا رشتہ ہے۔ اس کے بغیر تصور و نظریہ کی یہ تحقیق آگے نہیں بڑھتی۔ ایک سائنس دان اپنی تجربہ گاہ میں برابر مصروف رہتا ہے۔ ان تنہیم شدہ حقائق کی کھوج اور تجزیے میں ایک ماڈل کی حیثیت سے لوگوں نے ماڈل بنائے۔ اس کا یہ عمل کسی نہ کسی نظریے پر مبنی ہوتا ہے مگر یہ بات برابر چھپی جاتی ہے کہ تحقیقی اشیاء کی ادیت کے تجربے کے دوران کیوں کسی نظریے کی تابع ہوگی یا کسی طرح وہ نظریات و تصورات کے قریب ہو جاتی ہے۔ یہاں تک کہا جاتا ہے کہ ان کی حیثیت یہ ہر ہی کی ہے جن کے سفر کا آغاز ایک خاص منزل سے ہوتا ہے لیکن یہ زندگی بھر کسی ایک مقام پر نہیں ملتے۔

Mertuns کہتا ہے کہ:

”صرف ماہر سماجیات کے نزدیک اس کے چھ سے زیادہ مطالب

ہیں۔ زمانہ قدیم میں آرامِ طبی کے ساتھ کسی وہم ورتسور و نظریہ کا نام دیا جاتا ہے حالانکہ اس کی پشت پناہی کی طرح اس کا استدلال نظام نہیں کرتا تھا۔ لیکن جوں جوں علم و دانش کی فتح ہوتی گئی نظریہ اور مشاہدات کا رشتہ ایک دوسرے سے مضبوط ہوتا گیا فی انہی نظریے یا اصول کا بنیادی مقصد مشاہدات کی تشریح کرنا ہے۔ عہد پارینہ کے برعکس جب کہ اصولوں اور نظریوں کی بنیاد کو شک و شبہ کی نظروں سے دیکھا اور سمجھا جاتا تھا، موجودہ عہد میں نظریے ہی کو برابر چیلنج کیا جاتا ہے۔ خواہ مخصوص اصولوں اور نظریوں کی فکری حیثیت کیوں جاری ہے اور حقائق کا بڑا خزانہ استدلال نظام کی شکل میں اس کی عانت کے لیے کیوں نہ کھڑا ہو۔ یہ اصول و نظریہ تنقید سے خالی نہیں سمجھے جاتے اور ان کی موجودگی میں ان پر نظر ثانی ہوتی رہتی ہے۔ ایک وقت میں جب نیوٹن کے دریافت شدہ فطری قوانین حیرت انگیز انکشافات کی طرح سامنے آئے تھے لیکن آئن سٹائن نے اپنے نظریہ اضافیت کے ذریعے نیوٹن کی تمام تحقیق کو رد کر دیا۔ رد کرنے کا یہ عمل بیسویں صدی میں سائنس دان آرتھمیدس کی طرح اپنی جان منوانے کا شطرہ مول لینا پڑا۔ یہ نئی فضا اس تجرباتی تحقیق کے ذریعے پیدا ہوتی ہے۔“

John Galtonns تیسھری کو مصروفیات کا ایک سیٹ سمجھا جاتا ہے۔ اس وقت علم سائنس دان کو مجبور کرتا ہے کہ وہ بدلے ہوئے حقائق کی روشنی میں نئے اصول و نظریات بنائے اور اس کی بھی وضاحت کہ کس طرح یہ اصول و نظریات ان مشاہدات کی تشریح کرتے ہیں جن سے ہم سب دوچار ہوتے ہیں۔ تحقیق چار طرح کے اہم رول ادا کرتی ہے



جن کی مدد سے کسی اصول و نظریہ کی شکل و صورت سامنے بھرتی ہے۔

۱۔ سائنسی تحقیق کبھی کبھی ایسے انکشافات کو جنم دیتی ہے جو نظریوں کی تشکیلات کے طالب ہوتے ہیں اور موضوع کے دائرے میں اپنی ایک نئی جگہ بناتے ہیں۔ اس کا یہ مطلب نہیں سمجھنا چاہیے کہ پرانی تحقیقوں کے ذریعے جو چیز حاصل ہوئی اسے ضائع کر دیا جائے بلکہ آئن سٹائن کے نظموں میں صرف یہ احساس رہنا ضروری ہے کہ یہ قدیم تحقیق کی مثال اب سے بہت چھوٹی اور غیر ہم معوم ہوتی ہے لیکن اس چھوٹی اور غیر ہم معوم سے اب بھی ایک بڑی شے کی دریافت ہوتی رہتی ہے۔ اس غلطیوں کا تعلق ہمارے مشاہدات کی دنیا سے ہے جن کے متعلق پہلے سے سمجھا سوچا نہیں گیا اس کے نتیجے میں جو چیزیں سامنے آتی ہیں وہ نئے مفروضات کا تعارف کرتی ہیں اور ان نئے مفروضات کی مدد سے نئی تھیوری جنمیتی ہے۔

۲۔ ریسرچ کی تھیوری کو از سر نو زندہ جمی کرنا ہے اسے نئی شکل میں پیش کرنا ہے۔ حقائق کو نظر انداز کرنے کی وجہ سے مشاہدات کی دنیا صحیح نہیں ہوتی جب اس کا ر ان پر غور کرتا ہے تو وہ ان حقائق کا نئے سرے سے جائزہ لینا ہے اور تھیوری کی بالکل بدلی ہوئی ہیئت سامنے آتی ہے۔ شاعری میں نظیر اکبر آبادی کی مثال سے اردو کے قارئین آسانی سے سمجھ لیں گے۔ عرصہ دراز تک نظیر اکبر آبادی کو قلم حنفی شاعر تسلیم نہیں کیا گیا لیکن برسوں بعد جب ایک ناقد نے اسے اردو شاعری کے آسمان پر تنہا ستارے کی طرح روشن کہا تو اچانک شاعری کے تئیں پورا شعری رویہ ہی بدل گیا۔ اسی طرح اقبال کی بھی مثال دی جاسکتی ہے۔ ریسرچ کا ہی کمال ہے کہ اس نے پرانی تھیوری کو ایسے استدلالی نظام کے ذریعے بدن دیا اور ان کی جگہ فکر و نظر سے معمور نئی تھیوری پیش کی۔

۳۔ تجرباتی ریسرچ قدیم تھیوری کو از سر نو روشنی میں آتی ہے جس سے علم میں صافہ ہوتا جاتا ہے۔ ڈسپلن جنم لیتے رہتے ہیں۔ پرانے نظریے نشانہ بنتے ہیں۔ نہیں سائنس دان اپنی تجربہ گاہوں کے نبھانے میں تجربہ کی منزلوں سے گزر رہے ہیں اور جب وہ تمام مرحلوں سے گزر کر سامنے آتے ہیں تو ان کی اصلی شکل برقرار رہتی ہے یا بدل جاتی ہے۔

دستاویزی طریقہ تحقیق:

دستاویزی تحقیق کو تاریخی تحقیق "Historical Research" بھی کہتے ہیں۔ شروع میں یہ جاننا چاہیے کہ تاریخ سے مراد کیا ہے۔ لغت میں اس کے معنی ہیں وقت کی نشان دہی۔ ارسطو کتاب دور رفتہ سے مراد ہوتی ہے کہ میں نے کتابت کا وقت درج کر دیا۔ اصطلاح میں اس کے معنی ہیں وقت بتا کر سارے احوال کو متعین کرنا۔ تاریخ وہ فن ہے جس میں سارے زمانے کے واقعات سے بحث کی جاتی ہے۔ انسان اور زمانہ غلط تاریخ کا معنی ہے علم اور سچائی کی تلاش۔ دریافت کرنے کے لیے تلاش کا عمل تاریخ کے گزشتہ حالات و واقعات کا مربوط بیان ہوتا ہے یا ان کی وضاحت ہوتی ہے جس کی صداقت کے پیش نظر تنقیدی زاویہ نگاہ سے لکھا جاتا ہے چونکہ تحقیق کے اس طریقے میں دستاویزات اور ریکارڈ استعمال کیا جاتا ہے۔ اس لیے اس کو دستاویزی تحقیق کہتے ہیں۔ اس طریقہ تحقیق کا استعمال ہر علمی شعبے میں کثرت کے ساتھ کیا جاتا ہے۔ تاریخ ادب لسانیات اور انسانی علوم میں بہت اہمیت رکھتا ہے۔ معاشروں کے حوالے سے زیر بحث لایا جاتا ہے لیکن جب اس کے حالات کو معاشرتی پس منظر سے لگ کر زیر بحث لایا جائے گا تو وہ تاریخ نہ ہوگی۔

طریق کار:

جب محقق تاریخ کے مطابق کام شروع کرتا ہے تو اس کو بہت سے ایسے مراحل

سے زُرنا ہوتا ہے جو دوسری قسم کی تحقیق میں مشترک ہوتے ہیں لیکن وہ چند ایسے مسائل سے بھی دوچار ہوتا ہے جو اس کے موضوع کے ساتھ مختص ہوتے ہیں۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ وہ خاص معیار اور اسلوب اختیار کرتا ہے۔ طریق کار کے مختلف مدارج مندرجہ ذیل ہیں۔

۱۔ مسئلے کی تشکیل۔

اس میں عموماً ان اصولوں کا اطلاق ہوتا ہے جو موضوع میں اور اس کے انتخاب کے بارے میں رہنمائی کا کام دیتے ہیں جس شعبہ علم میں تحقیق کی جانی مقصود ہو اس کے مختلف پہلوؤں کو سامنے رکھ کر مسئلے کی تشکیل دی جاسکتا ہے مثلاً اگر تعلیمات کے شعبے میں مسئلے کی تلاش ہے تو اس کے لیے یہ پہلو مفید ثابت ہو سکتے ہیں۔ افراد اور رے، انجمنیں، ضوابط، نصاب، انتظامی اہلیت، نصابی کتب تدریس میں تیاری کا طریق کار، تدریسی ساز و سامان اور اہم مسئلے کی تشکیل دیا جا رہا ہے تو کتب خانے اور لائبریریاں اور سرورس فراہم کرنے کے مختلف پہلو تاریخی تحقیق کا موضوع بن سکتے ہیں۔

پاکستان کے قیام سے لے کر ۱۹۸۰ء تک جامعاتی کتب خانوں کا تاریخی جائزہ بحال متعلقہ شعبہ علم کے کسی پہلو کو سامنے رکھ کر تحقیق مسئلے کی تشکیل کی جاسکتی ہے۔

۲۔ ماخذ و مصادر کی جمع آوری۔

اس عرصے میں ان ماخذ اور دستاویزات کو جمع کر کے ان سے استفادہ کیا جاتا ہے۔ جن پر تحقیق کی بنیاد رکھی جاتی ہے۔ عام طور پر دو قسم کے مصادر استعمال کیے جاتے ہیں ایک کو بنیادی مصادر اور دوسرے کو ثانوی مصادر کا نام دیا جاتا ہے۔

بنیادی مصادر

یہ وہ دستاویزات ہوتی ہیں جن میں ان واقعات وغیرہ کا ریکارڈ شامل ہوتا ہے جن کو مصنف نے خود لکھا یا اسے کانوں سے سنا ہوتا ہے یہ بھی بنیادی مصادر ہیں۔ مصادر میں چشم دید شہادت موجود ہوتی ہے جو تاریخ کی مقبولیت اور قدر و قیمت کو بڑھادیتی ہے۔

۱۱۔ اس لحاظ میں کہ یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ اس قسم کی دستاویزات میں تداخل معنویات مندرجہ ذیل میں اصرار پر مورخین بنیادی مصادر کو دو قسموں میں تقسیم کرتے ہیں۔ بنیادی خطوط جن کی تقسیم اس طرح کی جاسکتی ہے۔

- ۱۔ ذاتی کاغذات
- ۲۔ دستاویزی ریکارڈ، انٹرویوز
- ۳۔ مرکزی حکومت کی مطبوعات
- ۴۔ صوبائی حکومت کی مطبوعات
- ۵۔ خودنوشت سوانح عمریاں اور یادداشتیں
- ۶۔ تقریروں اور خطوط کے مجموعے

ثانوی مصادر:

ثانوی مصادر وہ ریکارڈز ہوتے ہیں جن کو وہ فراہم کر رہے ہیں جو خود واقعہ میں شریک نہیں ہوتے یا جنہوں نے خود اس واقعے کا مشاہدہ نہیں کیا ہوتا بلکہ یہ ان افراد کی شہادت ہوتے ہیں جو واقعے کے چشم دید گواہ نہ تھے بلکہ ان کی کہانیوں سے یہ ریکارڈ تیار کیا۔ ریکارڈ مصنف کی دوسرے مصنف القباس پیش کرتا ہے تو یہ ثانوی مصادر میں شمار ہوگا۔ نصابی کتب، دستاویز، ملاحظات کے ایسے ہی خاصے ثانوی مصادر کہتے ہیں۔ بعض اوقات تحقیق کی نوعیت مصادر و بدل آتی ہے۔ مثلاً نصابی کتابوں و ثانوی مصادر ہیں تو اس صورت میں نصابی کتابیں ثانوی کے بجائے بنیادی ماحذ کی حیثیت اختیار کر جائے گی۔ تاریخی تحقیق میں محقق و شش کرتا ہے کہ وہ بنیادی مصادر سے استفادہ کرے جب وہ کام شروع کرتا ہے تو عموماً ثانوی مصادر سے مطالعہ کا آغاز کر کے بنیادی مصادر کی طرف منتقل ہوتا ہے۔

ریکارڈز اور آثار:

اس طریقہ تحقیق میں کئی قسم کے ریکارڈ استعمال کیے جاتے ہیں۔ اس طرح

مختلف قسم کے آثار سے استفادہ کیا جاتا ہے۔ ان کی تفصیلات مندرجہ ذیل ہیں۔

### ۱۔ ذاتی ریکارڈ

مقتد، انتظامیہ ور عدلیہ کی دستاویزات جن کو مرکزی حکومت یا صوبائی حکومت تیار کرتی ہیں۔ مثلاً آئین قوانین، عدالتی قواعد اور فیصلے، پبلک کی فہرستیں اور عداد، شمارہ معومات جن کو مرکزی یا صوبائی محمد تعلیم کے شعبہ، کمیشن پیش انجمنیں، انتظامی اتھارٹی مرتب کرتی ہے۔

### ۲۔ ذاتی ریکارڈ

ان میں انگریزوں، خود نوشت سوانح عمریوں، خطوط، وصیت نامے، جائیداد کے کاغذات، معاہدے کے لیے لکچر کے اشارت، تجارت، مضامین اور کتابوں کے اصل مسودے شامل ہوتے ہیں۔

### ۳۔ زبانی روایات

ان میں ساطیر لوک کہانیاں، خاندانی کہانیاں، کہیلیں، تشریحات، واقعات کی چشم دید یادیں شامل ہوتی ہیں۔

### ۴۔ تصویری ریکارڈ

ان میں تصویریں، متحرک تصویریں، مائیکروفلمیں اور مصوری کے نمونے درجسمے آتے ہیں۔

### ۵۔ مطبوعہ مواد

اس میں اخبار، کتابچے اور رسالوں کے مضمون شامل ہوتے ہیں۔ اس کے علاوہ زیر تحقیق مسئلے کے بارے میں ادبی اور فلسفیانہ کتابیں بھی شامل کی جاتی ہیں۔ ہل وے Hilway نے اس سلسلے میں کہا ہے ایسی ادبی تخلیقات مثلاً نظمیں، ناول، ڈرامے اور مضامین جو اصل واقعات کے بارے میں معومات فراہم



کرسکتے ہیں لیکن محقق زیادہ تر ان موجود خیالات کے پیش نظر ان کا معائنہ کرتا ہے۔

۶۔ میکانیکی ریکارڈ

ان میں انٹرویوز اور اجلاس کی کارروائی شامل ہوتی ہے جس کو فیتے کی شکل میں تیار کیا جاتا ہے۔ فونوگراف ریکارڈ بھی اس میں آجاتے ہیں۔

۷۔ آثار

تاریخی تحقیق کرنے والوں کے لیے ایسے آثار بھی ہریت کے حامل ہوتے ہیں جو معلومات کا ذریعہ بنتے ہیں۔ ہڑپہ اور موہنجودادو سے ملی ہوئی قدیم اشیاء بہت سی معلومات فراہم کرتے ہیں۔ وہ کھوٹے برتن، ارسالات جو کہ قبرستان سے ملتے ہیں ماضی کے متعلق معلومات بہم پہنچا سکتے ہیں۔ بعض اوقات ایسے آثار سرکاری دستاویزات کے اصل مسودے شامل ہوتے ہیں۔

۸۔ مادی آثار

ان میں عمارتیں، فرنیچر اور ساز و سامان میوسات اور انسانی اعضاء شامل ہوتے ہیں۔ ان کے علاوہ برتن اور بجسے ان میں شامل کیے جاتے ہیں۔

۹۔ مطبوعہ آثار

ان میں انصابی کتب، معاہدات، حاضری کے فارم اور اخباری اشتہارات شامل ہیں۔

۱۰۔ خطی مواد

چمڑے پر لکھے ہوئے مخطوطات اور جدید دور کی ٹائپ کی ہوئی دستاویزات اور مصوری کے نمونے ہی اس میں شامل ہیں چونکہ آثار ٹھوس شہادت فراہم کرتے ہیں اسی شہادت جن کا ذاتی طور پر معائنہ کیا جاسکتا ہے اس لیے وہ

ریکارڈ کی نسبت زیادہ قابل اعتماد مآخذ بن جاتے ہیں۔

### متفرقات

ان میں یہ چیزیں شامل ہیں جن سے فن کے متعلق نمونے، موسیقی کی دھنیں، یادگاریں اور دیگر متفرق ذرائع سے معلومات مل سکتی ہیں۔ تاریخی تحقیق کے سلسلے میں چند مصادر کا ذکر کیا جاسکتا ہے۔ ان کو لائبریری سائنسی علوم مثلاً انسانی علوم، معاشرتی علوم کی تاریخوں میں بھی استعمال کیا جاتا ہے۔ ان مصادر کو مندرجہ ذیل حصوں میں تقسیم کیا جاتا ہے۔

#### ۱۔ سالنامے

ایسا ریکارڈ جو سالانہ بنیاد پر مرتب کیا جاتا ہے اس میں عام طور پر واقعات کو ذاتی اعتبار سے درج کیا جاتا ہے لیکن ان کی اہمیت کا اظہار نہیں کیا جاتا مثلاً کتب خانوں یا دیگر اداروں کی سالانہ رپورٹیں وغیرہ۔

#### ۲۔ دستاویزات

ان میں پنک اور سرکاری دستاویزات آتی ہیں۔ یہ اصطلاحیں اس مخزن کے لیے بھی استعمال کی جاتی ہیں جہاں دستاویزات کو محفوظ کیا جاتا ہے۔ ان کی ترتیب و تنظیم کی جاتی ہے اور ان کو استعمال کیا جاتا ہے۔

#### ۳۔ فہرست

چیزوں کی مکمل فہرست، کتب، ساز و سامان وغیرہ عام طور پر وضاحتی نوعیت کی ہوتی ہے اور کسی نظام کے تحت دیا ہوتا ہے۔

#### ۴۔ کر نیکل

حقائق و واقعات کا ذاتی اعتبار جن میں ایک شخص دوسرے کے نام جا سیداد کی منتقلی کا ریکارڈ ہوتا ہے۔

## ۵۔ قصے کہانیاں

غیر معمولی واقعات کی کہانی جو ایک نسل سے دوسری نسل تک منتقل ہوتی ہے۔  
اس کی اصل روایت یا مندرجہ ذیل نوعیت کی ہوتی ہے اور ایسی اصلاح جس کی عام طور پر جاننے  
پرکھ نہیں کی ساسکتی۔

## ۶۔ مخطوطہ

ایسی دستاویزات جو خطی ہو یا ناپ کی ہو اس میں کاربن کی کاپیاں بھی شامل  
کی جاتی ہیں اس میں مخطوطہ کاریں، روزنامے، رسید، ان کی حالت، انہیں جس کی  
روایت نہیں کے ریکارڈ، قانونی حقیقت وغیرہ۔

## ۷۔ یادداشت

ان واقعات کی یادداشت یا رپورٹ جن کی بنیادی مصنف کی زندگی اس کے  
مشاہدات یا اس کی خاص اطلاع ان ریکارڈ یا اثبات کہتے ہیں۔

## ۸۔ یادگار

کسی فرد کے واقعے کی یاد میں قلمی کی گئی عبارت یا کوئی یادگار جس کو اس کے نام  
سے موسوم کیا گیا ہو۔

## ۹۔ اسناد، حقوق و مراعات

ایک دستاویز جن کی جائیداد کے استحقاق کی شہادت موجود ہو یا حقوق و مراعات  
کے مطالعے کی شہادت موجود ہو۔

## ۱۰۔ رجسٹر

تحریری ریکارڈ جو کہ عام طور پر سرکاری نوعیت کا ہوتا ہے اور اس کو مستقبل میں  
استعمال کرنے کے لیے مرتب کیا جاتا ہے اس میں واقعات مثلاً پیدائش، موت کے بارے میں  
کسی کے اندراجات ہوتے ہیں۔ کتب خانوں میں بھی اندراجی رجسٹر تیار کیے جاتے ہیں۔

۱۱۔ رول

ناموں کی فہرست جن کو کسی خاص مقصد کے لیے ریکارڈ کیا جاتا ہے۔ اس کا سہولت حاضری کی پڑتال کے لیے کیا جاتا ہے مثلاً کلاس میں حاضری یا کسی محکمے میں حاضری کارڈسٹر۔

دستاویزی تحقیق کی اقسام:

۱۔ دستاویزی تحقیق کو مختلف اقسام میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔

۱۔ سوانح حیات

۲۔ اداروں اور تنظیموں کی تاریخ

۳۔ ذرائع اور اثرات

۴۔ ترتیب و تدوین، متن

۵۔ نظریات کی تاریخ

۶۔ کتابیات

۱۔ سوانح حیات

۱۔ اس میں کسی علم کی کسی معروف شخصیت کی زندگی کردار اور کارناموں کے بارے میں بڑے بڑے حقائق کو جمع کیا جاتا ہے اور ان کو صداقت و دیانت کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے۔

۲۔ اداروں اور تنظیموں کی تاریخ

۱۔ اداروں اور تنظیموں کی تاریخ کے لیے دستاویزی تحقیق کا طریقہ کار استعمال کیا جاتا ہے۔ جمعیت، کتب خانے اور دوسرے ادارے اس میں آجاتے ہیں۔ پاکستان میں موجود جمعیت اور کتب خانوں پر کچھ تحقیقی کام پہلے ہو چکا ہے۔

۳۔ ذرائع اور اثرات کی تاریخ

اس قسم کی تاریخ میں یہ جاننے کی کوشش کی جاتی ہے کہ کسی فرد یا جماعت کے

ذیات تحریریں اور خاص کارناموں پر ایسے غوطے متا تعلیم، مہذب، روزمرہ زندگی کے واقعات اور باہم مباحثوں کس طرح اثر انداز رہے۔ عام طور سے طرح کی تحقیق کرنے کا طریقہ یہ ہوتا ہے کہ اس فرد کے تحریری یا زبانی بیانات یا اس کے طرز عمل میں اس مری تہات معلوم کی جاتی ہے۔

### ۴۔ ترتیب و تدوین، متن

دستاویزی تاریخ میں تدوین، متن بہت اہمیت رکھتا ہے۔ کسی مصنف کی کتاب کو، لیکن کسی کتاب کے پرانے ایڈیشن کے حواشی و نئی نئی دینا، کسی اہم مخطوطے کو مرتب کر کے عام استفادے کے لیے شائع کرنا، مرتبہ کہ چاہیے کہ متن میں کی گئی مصنف کی تبدیلیوں کو بھی پیش نظر رکھے۔ متن میں موجود خامی، اور انسانی غلط اور غلط مطبوعہ الفاظ کو درست کر دینا چاہیے۔

### ۵۔ نظریات کی تاریخ

اس میں عموماً بڑے بڑے فلسفیانہ و سیاسی نظریات کی تاریخ پر تحقیق کی جاتی ہے جنہیں معلوم کیا جاتا ہے کہ اس نظریے کا ظہور سب سے پہلے کب ہوا اور یہ کن ارتقائی مراحل سے گزر کر اپنی اصل صورت میں آیا۔

### ۶۔ کتابیات

کسی بھی شعبہ علم میں کتابیات کی تدوین، دستاویزی تحقیق کے طریقے سے کی جاتی ہے۔ کہا جاتا ہے کہ کتابیات کے بغیر یہ سب کچھ ناممکن ہے۔ اس سے کتابیات کی اہمیت و فائدہ کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ اس کے ذریعے تحقیق کرنے والوں کا بہت سا وقت بچ جاتا ہے۔ محقق کو کسی موضوع کے بارے میں ایک ہی مقدم پر کتب اور دیگر معلوماتی ذرائع کے اندراجات مل جاتے ہیں۔

حقائق کی وضاحت:



محقق جب اپنے زیر تحقیق مسئلے کے بارے میں شہادت جمع کر رہا ہے تو پھر جمعیت سے متعلق سے نتائج اخذ کیے جاتے ہیں۔ ریسرچ رپورٹ کو لکھتے وقت تحقیق کرنے والے کو کئی مراحل سے گزرنا پڑتا ہے۔

مورخین کو چاہیے کہ وہ اس شہادت کو زیادہ اہمیت دیں جو ان کے زیر تحقیق مسئلے سے زیادہ اہم اور معنی خیز ہو۔ اس کی توضیح اور توجیح بھی کی جائے۔

مورخ تمام متعلقہ عوامل کو زیر غور لانے میں ناکام رہے تو جو تاریخ دیکھنے کا وہ جانب دیکھ رہا ہوگی۔ مورخین اس وقت مکمل تاریخوں کے بجائے تخیل اور اندازے پیش کرتے ہیں جب وہ ایسی وضاحتیں پیش کرتے ہیں جو ان لوگوں کے ریکارڈ سے نہیں مل سکتی ہیں۔ ان واقعات میں شریک لوگوں کے محرکات کے درمیان تعلقات کو مضبوطی سے قائم نہ کیے گئے ہوں۔



## ماخذات

- ۱۔ ملک عابد پروفیسر عمداً تحقیق۔ مسلم یونیورسٹی علی گڑھ۔ ۱۹۷۸ء، ص ۱۳۔
- ۲۔ سید عابد علی (مضمون) تحقیق و تنقید، اردو نامہ کراچی۔ پریل تا جون ۱۹۷۹ء، ص ۱۰۹۔
- ۳۔ سید عابد علی، قاضی انیسویں تحقیق اردو سوسائٹی، شعبہ اردو، یونیورسٹی۔ ۱۹۷۶ء، ص ۱۰۹۔
- ۴۔ ملک ننگوٹا، سائیں شواہد و گمان، پرکاش سنسکھان پٹی ۱۹۹۲ء، ص ۲۰۔
- ۵۔ آفتاب احمد ڈاکٹر کلاس لیکچر، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لیسکونجی، اسلام آباد، ۲۰۰۲ء۔
- قاضی عابد القادر ڈاکٹر، اخبار اردو، اپریل ۲۰۰۱ء، اکتوبر ۲۰۰۱ء، مارچ ۲۰۰۲ء۔
- ۶۔ گوہر نوشاہی ڈاکٹر، تحقیقی زاویے۔

۷۔ گینا چند ڈاکٹر، تحقیق کافن، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد ۱۹۹۳ء۔

۸۔ گوہر نوشاہی ڈاکٹر کلاس لیکچر، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لیسکونجی، اسلام آباد، ۲۰۰۳ء۔

## برصغیر کی نامور خواتین کا تذکرہ۔ ”نسوان ہند“

Fasihuddin Balkhi's *Tazkara-e-Niswan-e-Hind* is a compilation that discusses the lives of 50 women of the 19th century. This important document has been discussed in this essay along with the significance of its contents.



### تذکرہ نگاری:

تذکرہ نگاری کی جامع ترین کتب ”بیاض“ کی ترقی یافتہ صورت کا نام تذکرہ ہے۔ بیاض میں صرف اشعار کا انتخاب ہوتا تھا جبکہ اب اسی میں صاحبانِ اشعار کے نام اور احوال کا اضافہ کیا گیا تو اس کا نام ”تذکرہ“ ہوا۔ نئی تذکروں کے ذریعے ہم ماضی و حال میں رابطہ کر کے کلاسیکل ادب و شاعری میں تنقید و تحقیق کے ذریعے تقدیم و تاخیر کا تعین کر سکتے ہیں۔

غزلتِ اردو فارسی میں بھی ”تذکرہ“ کے معنی اور معنی کے ساتھ یہ معنی بھی بتائے گئے ہیں کہ ”اسی کتاب جس میں شعرا کا حال بیان جائے۔“ گویا، غزلت کی رو سے اصطلاح شعر و ادب میں اشعار اور احوال شعرا سے متعلق کتاب کو تذکرہ کہتے ہیں، لیکن جب شعرا ادب کے سیاق و سباق سے ہٹ کر اسے استعمال کیا جائے گا تو اس سے مراد صرف شعرا کا تذکرہ نہیں بلکہ علماء، فضلاء، صوفیاء، اطباء، اولیاء اور حکماء کا تذکرہ بھی ہو سکتا ہے۔ اہل قلم

کے مطابق:

”تذکرہ ایک قسم کی تاریخ ہے ان میں تضاد یہ ہے کہ تاریخ میں بحث، واقعات زمانہ سے ہوتی ہے جبکہ تذکرے میں اشخاص کا بیان ہوتا ہے۔“ (۱)

اردو شعرا کے قدیم ترین تذکرے:

محققین کے نزدیک قدیم ترین تذکروں میں مندرجہ ذیل کے نام یہ

جاتے ہیں

- ۱۔ نکات الشعراء، از میر تقی میر، مولفہ ۱۱۶۵ھ
- ۲۔ گلشنِ گفتار، از حمید اورنگ آبادی، مولفہ ۱۱۶۵ھ
- ۳۔ تحفۃ الشعراء، از افضل بیگ قاتشل، مولفہ ۱۱۶۵ھ
- ۴۔ ریختہ گویاں، از فتح علی حسینی سردیزی، مولفہ ۱۱۶۶ھ
- ۵۔ مخزنِ نکات، از قیوم الدین قائم، مولفہ ۱۱۶۸ھ (۲)

تذکرہ نسواں ہند:

تذکرہ نسواں ہند جسے فصیح الدین بلخی نے مرتب کیا ہے جس میں قدیم زمانے سے — کر دور حاضر تک ملک ہند کی نامور خواتین کا اندراج ہے۔ بقول ڈاکٹر فرمان فتح پوری کے:

”اس کا بڑا ثبوت یہ ہے کہ محمد حسین آزاد کی ”آبِ حیات“ مصنفہ ۱۸۸۰ء سے قبل اردو شعرا کے جتنے تذکرے لکھے گئے ہیں وہ فارسی زبان کے ہیں۔“ (۳)

اس سے معلوم یہ ہوا کہ تذکرہ نگاری کا فن فارسی سے اردو ادب میں آیا۔ علمی، ادبی، فنی، سیاسی اور تمدنی اور اخلاقی صلاحیتوں کا درست اندازہ لگانے کے لیے عورتوں کے

حالت سے واقفیت بھی اشد ضروری ہے۔ مورخوں اور تذکرہ نگاروں سے مردوں کے حالات تو بڑی شد و مد کے ساتھ لکھے ہیں مگر خواتین کے تذکرے محض ضمنی درج کیے گئے ہیں اور اس کی بڑی وجہ یہ تھی کہ عورتوں کے کارناموں و حیات کی نگاہ سے دیکھنا مردوں کی عظمت اور برتری کے خلاف سمجھا جاتا تھا۔ لیکن ان تمام قیود اور پابندیوں کے باوجود ملک بند کی خواتین کی صفات اور کارنامے اس قدر اہم، عظیم الشان اور حیات انگیز ہیں کہ ان کی مثالیں کسی در ملک کی تاریخ میں متہ پائی جاتی ہیں۔

اس ضمن میں ایک بہتر اور اچھی کوشش تذکرہ "نسوانِ ہند" ہے جس کو فنیچ مدین بلخی نے مرتب کیا ہے مگر اس کے بارے میں یہ کہا جاتا ہے کہ یہ تذکرہ بھی خاص طور پر خواتین شعرا پر نہیں۔ کیونکہ فنی نے کتاب کے مائل پر خود لکھا ہے۔

"شاعرات، مصنفات، کامات، شبہات اور مقدسات کے حالات  
مستند تواریخ و تذکرہ سے اخذ کر کے تحقیقات کے ساتھ درج کیے  
گئے ہیں۔" (۳)

گرچہ "نسوانِ ہند" خاصاً خواتین شعرا کا تذکرہ نہیں ہے مگر مجموعی طور پر یہ ایک بہتہ وراچھی کوشش ہے۔ خواتین کو منظر عام پر لانے کی ایک اور کوشش "بہارستانِ ناز" بھی ہے جس کے مصنف حکیم فصیح الدین رنج ہیں جو غالب کے شاگرد تھے یہ ۱۸۶۲ء میں اردو زبان میں لکھا جانے والا پہلا تذکرہ ہے۔ اس میں ۱۸ شاعرات شامل ہیں اور ان میں سے بیشتر بازاری خواتین ہیں۔ لیکن بتوں خلیل الرحمن دہلوی کے

"لیکن یہ طوائفیں آج کل کی طوائفیں نہیں ہیں جو نیم تعلیم یافتہ ہوتی ہیں اور آئین معاشرت و آداب و تمدن سے کوسوں دور۔ اس عہد کی طوائفوں کا ایک مخصوص کلچر تھا۔ شرفاء کا ان سے ملنا جتنا ناپسندیدہ نہیں سمجھا جاتا تھا جلد بڑے بڑے اصحابِ فضل و کمال ان سے وابستگی

کے اظہار کو اپنے لیے موجب جف و عار نہیں سمجھتے تھے۔“ (۴)

اس تذکرے ”نسوانِ ہند“ کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ یہ تذکرہ اردو زبان میں ہے اور دوسری خوبی یہ ہے کہ اس تذکرے کی ساری عبارت منطقی و منجمل ہے جیسے ”مورخوں اور تذکرہ نگاروں نے عموماً مردوں کے حالات شد و مد کے ساتھ لکھے ہیں لیکن عورتوں کے تذکرے مردوں کے حالات کے سلسلے میں محض ضمیمہ درج کیے ہیں۔“

فنی حوالے سے اس تذکرے میں بہت سی خوبیاں ہیں۔ اس میں تمام شاعرات کا ذکر حروفِ جمعی کے ساتھ کیا گیا ہے۔

اس تذکرے میں ۵۰۰ خواتین کے حالات ہیں، ان خواتین میں ۲۸۶ شاعرات، ۵۴ مصنفات اور ذی طبع خواتین، ۱۶ کات، جنہوں نے کسی خاص فن میں کمال حاصل کیا، ۱۰۱ شہیرات جنہوں نے سیاسی، تمدنی، اخلاقی یا کسی ذاتی وصف کے سبب شہرت حاصل کی اور ۴۱ مقدمات ہیں یعنی کہ وہ خواتین جن کو مذہبی تقدس کے تحت شہرت و عظمت حاصل ہے۔

لہذا خواتین کی مندرجہ بالا صفات کے اعتبار سے اس مسودے کو پانچ حصوں میں تقسیم کر کے بات کرنا مناسب ہے۔

### حصہ اول شاعرات

۱۔ اہم

یہ مشہور و معروف شاعرہ اہلیہ قادر محی الدین خان بہادر ساکنہ مدارس تھیں۔ اس خاتون نے مثنوی ناری میں میر حسن کا مقابلہ کیا۔ ان کی تصانیف میں مثنوی گلبن مرخاں، مثنوی گلشنِ مہوشان، مثنوی گلشنِ شاہداں، چوٹی کتاب گلشنِ عشاقِ نثر میں اور پانچویں کتاب اردو رد و دیوان ہے۔ ان کا تعلق شاعر گھرانے سے تھا۔



۲۔ امراؤ

مراد متخلص باسم خواہنہنوی ایک شاہد بارباری تھی۔ جس کے نئی اشعار تذکرۃ النساء میں نظر سے گزرے مثلاً

گر جگو سیر کا کل خمدار نہ ہوتا  
تو یوں میں بلاؤں میں گرفتار نہ ہوتا  
پلا دے ساقیا زوروں پہ ہو عالم جوانی کا  
گادے خم مرے منہ سے شراب ارغوانی کا

۳۔ اختر

یہ ایک مشہور شاعرہ اور ادیبہ ہیں قوم دہلوی کی خدمت اور ادب نوازی میں ممتاز ہیں کہ کوئی ہندوستانی خاتون ان کے مقابل کی نہیں مانی جاتی۔ ان کی نسبت بخئی "نسوان ہند" میں یوں رقم طراز ہیں:

"ان کی پیدائش ۱۹۱۸ء میں حیدر آباد دکن میں ہوئی۔ اسی نے حیدر آبادی مشہور تھیں۔ آبائی وطن لکھنؤ تھا۔ آل انڈیا اردو کانفرنس بنگلور نے ان کی سخن طرازی کے صلہ میں "زمہ و سخن" کے خطاب سے نوازا۔ ادب و شاعری کا ذوق فطری تھا۔" (۴)

نمونہ کلام:

شعرے صرف واردات کا نام  
شعر کو میں سمجھتی ہوں الہام  
پردہ شعر میں ہے اک آفاق  
نغمہ شعر مصلح اخلاق

۴۔ ادا:

نام فاطمہ بیگم تھیں ورا، اتخلص تھیں۔ ان کا اصل وطن لکھنؤ تھا لیکن تعلیم و تربیت حیدر

آباد میں حاصل کی۔ ان کی شاعری اکثر نظموں پر مشتمل ہے۔ ان کا نمونہ کلام یہ ہے کہ

جب فضا میں سکوت ہوتا ہے

ذره ذره جہاں کا سوتا ہے

جب فلک پر گنائیں چھاتی ہیں

بجلیاں کوند کر ڈراتی ہیں

اور جب کوئی خوف کھاتا ہے

رخ رتلیں کو ڈھانپ لیتا ہے

ہمیں معلوم ہوتا ہے ایسا

کہ ہماری جبین کی ہے یہ ضیا

محو پہروں اسی میں رہتی ہوں

دل کو تسکین یوں ہی دیتی ہوں

مگر افسوس تم نہیں آتے

۵۔ بی بی طاہرہ: ان کی شاعری بڑی متزنم اور دل آویز معلوم ہوتی ہے اور یہی ان کی شہرت کا سبب بھی بنی۔

یہ خاتون حضرت تاج العارفین شاہ کی دختر اور شاہ برست اللہ کی اہلیہ تھیں۔ بڑی عالمہ، فاضلہ اور عابدہ تھیں۔ فقہی مسائل کا درس اپنے والد سے لیا تھا، تصوف سے خاص شغف رکھتی تھیں۔ شعر گوئی سے فطری مناسبت تھی۔ لیکن شہر کے منع کرنے پر اپنا کلام خود ہی نذر آتش کر دیا۔ ان کے بیٹے شاہ وجہ اللہ نے کچھ کلام اپنی بیاض میں نقل کر لیا تھا۔ اسی کا کچھ حصہ باقی ہے۔

۶۔ بنو:

نام اور تخلص بنو تھا، دہلی کی رہنے والی تھی۔ آشفۃ کی محبت میں گرفتار ہو کر

شاعری کو اپنا شعار بنایا اور بقول رنج

”ہزاروں مردوں سے اچھی شاعری کرتی تھی۔“ (۵)

اس کا محبوب آشفقت بھی شاعر تھا۔ اس نے کسی وجہ سے اپنے گلے پر چھری پھیر کر خودکشی کر لی تھی جس کا بنو کو یہ خلق ہوا کہ وہ بھی تب وق میں مبتلا ہو کر چھ مہینے کے بعد ہی انتقال کر گئی۔

نمونہ کلام

میں تب غم سے جلوں اور یہ کریں وق کا علاج  
 لہو سمجھ الٹی طبیعوں کی تو اس کا کیا علاج  
 نہ تو موت آتی ہے نے زیت کا پارا محکو  
 ہائے آشفقت ترے مرنے سے ہر محکو  
 موت پر بس نہیں چلتا ہے کروں کیا، ورنہ  
 تو نہیں ہو تو نہیں زیت گوارا محکو  
 ہے غضب، وہ تو مرے اور جیوں میں بنو  
 موت آجائے تو ملے عمر دوبارہ محکو

۷۔ پکھراج

آکرہ کی رہنے والی ایک خوش باش شاعرہ تھیں۔ وہ میں قیام پذیر تھیں۔ عمدہ اور صاف کلام کی بدولت مشہور تھیں۔ مثلاً یہ چند اشعار

ہم ہی ہر طرح ٹھہرتے ہیں قطاوار ان کے  
 جب جگرتی ہے کوئی بات بنا دیتے ہیں  
 خواب میں سیر کیا کرتی ہیں آنکھیں ان کی  
 آپ سوتے ہیں تو جادو کو جگا دیتے ہیں

## ۸۔ جانی:

ان کا نام بیگم جان تھا۔ یہ نواب قمر الدین خان کی دختر اور نواب آصف الدولہ (وائ و دھ) کی زوجہ تھیں۔ شاعری میں خاصی مشق رکھتی تھیں۔ سخن اشعار، تذکرہ النساء اور مشاہیر نسوان وغیرہ میں ان کا ذکر موجود ہے۔

نہیں ناکے مرے زخم جگر پر  
یہ اس کا خندہ دندان نما ہے  
نہیں ملتی کسی عنوان سے  
شب غم بھی کوئی ک الی بلا ہے

## ۹۔ جمعیت

ان کا تخلص جمعیت تھا اور شاید نام بھی یہی ہو، اس کا شاعرانہ کے اہم ہونے کا سبب اس کا غیر مسلم ہونا تھا۔ اس کی ماں ہندی اصل اور باپ یورپین تھا اور یہ خود سی انگریز میجر آرجنٹس کی بیوی تھی۔ بٹنی نے اس کے متعلق یوں لکھا ہے کہ ”موسیقی سے گہرا لگاؤ رکھتی تھی اور آگرہ کے گویوں کو اس کے لکھے ہوئے گیت ازبر تھے۔“ (۷)

نغمہ ریزی کے علاوہ اردو اور فارسی سے بھی بخوبی واقف تھی اور برج بھاشا پر بھی دسترس رکھتی تھی۔ تذکرۃ الخواتین میں بھی اس خاتون کا ذکر موجود ہے۔ انسان جہاں رہتا ہے وہ خود کو وہاں سے مطابق ڈھال لیتا ہے۔ جیسے کہ جمعیت کی شاعری آگرہ نے مروجہ مضامین اور دستور کے مطابق تھی۔ اس کے اشعار کسی بھی طرح باقی شاعرات سے کم نہیں ہیں۔ مثلاً:

روٹھا ہے ہمارا جو وہ دلبر کئی دن سے  
اس واسطے رہتی ہوں مضطر کئی دن سے

مقوم کی خوبی ہے یہ قسمت کا ہوا احسان  
رہتا ہے خفا مجھ سے جو دلبر کئی دن سے

۱۰۔ چند ماہ لقا

دلی دکنی کی طرح چندا کو اردو کی سب سے پہلی صاحب دیوان شاعرہ تسلیم کیا جاتا ہے۔ چندا ۱۸۱۱ھ کے قریب پیدا ہوئی اور ترکی النسل ہونے کے سبب حسن و جمال میں بے نظیر تھی۔ بلجی اس کے متعلق یوں لکھتے ہیں

”میر عالم دیوان سکندر جاہ والی ملک دکن نے اپنی مثنوی میں جس

حسین شاعرہ کا سراپا لکھا ہے وہ یہی شاعرہ تھی۔“ (۷)

جبکہ رنج نے چندا کا نام چندہ رندی لکھا ہے اور رنجی اور رنجی دونوں نے اسے طو کف یا ہزاری عورت کہا ہے۔ لیکن ایسا ہے نہیں۔ چندا کا خاندان معزز اور اعلیٰ تھا۔ اس کے والد کا نام مرزا سلطان نظر تھا جو شاہی خاندان کی خدمت پر معمو رہتے۔ چندا کی ماں کا نام میدا بی بی تھا۔ جب چندہ کا انھیال ہجرت کر کے یولیہ بنی اور بھگتیوں کے محلے میں قیام کیا تو چونکہ بھگتیوں کا پیشہ گانا بجانا تھا یوں ان لڑکیوں نے بھی گانا بجانا سیکھا جب معاشی حالات بہت بگڑ گئے تو ان لڑکیوں نے بھی محل میں گانا بجانا شروع کیا اور یوں ان کے حسن اور آواز کی دھوم ارد گرد کے علاقوں میں پھیل گئی۔ چندا کی پیدائش کے بعد اس کی ماں نے دنیا داری چھوڑ کر پادہ لہی میں دل لگا لیا اور چندا کی سوتیلی بہن مہتاب بی بی نے چندا کی پرورش کی۔

چندہ ایک غر معمولی لڑکی تھی، اس کی پرورش نہایت شاندار طریقے سے ہوئی۔ وہ اردو، فارسی، عربی وغیرہ جانتی تھی۔ شاعری اور تاریخ سے اسے گہرا لگاؤ تھا۔ وہ طبعاً خوش مزاج، بذلہ سنخ، لطیفہ گو، شوقی پسند، حاضر جواب اور موسیقی کی ماہر بھی تھی۔ چندا کے بہنوئی (نواب میر نظام علی خان آصف جاہ ثانی) نے اسے مادہ کا خطاب عطا کیا۔



وہ فن سپہ گری اور شہسواری میں بھی مشاق تھی۔ اکثر مردانہ لباس پہن کر کمر سے تلوار نکالے گھوڑے پر سیر کو نکلا کرتی تھی۔ چندا حاجت روانی میں بھی بہت مشہور تھی۔ اسے ہماروں کا بھی شوق تھا۔ اس نے دو لاکھ صرف سے اپنے لیے مقبرہ بنوایا۔ چندا شاعروں میں شیر محمد خان ایران کی شاعریت پر اردو اور فارسی دونوں زبانوں میں اچھے شعرا کہتی تھی۔ چندا نے ساٹھ برس کی عمر پر ۱۲۴۰ھ میں انتقال کیا۔

نمونہ کا نام

یوں تو چندا چار دیوون موجود ہے مگر رنج "بہارستان ناز" میں یہ شعریں درج کرتے ہیں کہ

"یہ شعر ہاتھ آیا ہے جس کی ردیف نے کوہم کو خوب ہنسیا ہے۔"

اخلاق سے تو واقف جہن ہیگا  
پر آپ کو غلط کچھ اب تک گمان ہیگا  
یک لخت پارہ پارہ کر ڈالوں آئینہ کا  
پر کیا کروں کہ تیرا منہ درمیان ہیگا

کچھ فارسی اشعار:

بروز حشر الہی جو نامہ علم  
کنند باز کہ آں روز باز خواہ من است  
بکن مقابلہ آں را بہ سرنوشت ازل  
کی و بیشی اگر باشد آں گناہ من است  
گرانی می کند بار تجسم لعل جانان را  
کہ آں لب از نزاکت برندار و سرخی پاں را

چند کی شاعری اس کے ذاتی جذبات و واردات کی ترجمان ہے۔ اس کے طرز

بیان میں سادگی اور زبان میں سلاست پائی جاتی ہے۔ وہ وقت کے لقب سے ایک جانی پہچانی شاعرہ ہے۔

۱۱۔ حیا

ان کا نام کینہ فی طرہ اور تخلص حیا تھا۔ یہ خاتون چودھری نعمت اللہ یوکیٹ کی بیٹی اور چودھری عبدالرحمن سائن سندید کی اہلیہ تھیں۔ انہیں اپنی خاموشی سے خاص شغف تھا۔ انہوں نے لکھنؤ سے ایک رسالہ بھی نکالا جس کی وہ خواہشیں تھیں۔ چند شعرا بطور نمونہ

گلے تو ملتے ہیں احباب اے حیا اب بھی  
مگر دلوں میں صداقت کی جو نہیں باقی

۱۲۔ حجاب

یہ کلکتہ کی ایک مشہور اور خوش باش شاعرہ تھیں جو موسیقی میں بھی مشاق تھیں ایک دفعہ ایک میلے میں گئیں تو داغ دہوی ان پر فریفت ہوئے اپنی اس فریفتگی کو، غ نے اپنی ایک غزل کے مقطع یوں بیان کیا ہے

در پردہ تم جلاؤ، جلاؤں نہ میں چہ خوش  
میرا بھی نام داغ ہے گر تم حجاب ہو

حجاب کا نمونہ کلام

حال حجاب قابل شرح و بیاں نہیں  
آنسو نہ ٹپکے سن کے یہ وہ داستان نہیں  
وہ اور میرے گھر میں چلے آئیں خود بخود  
سر پر مرے حجاب مگر آسماں نہیں

۱۳۔ دلہن:

نہایت نیک یہ خاتون تھیں۔ نام اور تخلص دلہن تھا۔ نواب انتظام الدولہ کی

دختر اور نواب آصف الدولہ وائی اودھ کی زوجہ تھیں۔ گھریلو اور نیک یہ تہذیبی تھیں۔  
اشعار

جہاں کے باغ میں ہم بھی بہار رکھتے ہیں  
مثال لالہ کے دل و غدار رکھتے ہیں  
بہار ہے پھوڑ کے آنکھوں سے آبلہ دل کا  
تری کی راہ سے نکلا ہے قافلہ دل کا

۱۴۔ گلبدن بیگم:

گلبدن بیگم ۹۲۹ھ بمطابق ۱۵۲۲ء میں بائیں میں پیدا ہوئیں۔ وہ ہندوستان کے  
بادشاہ ظہیر الدین بابر کی بیٹی تھیں۔ ان کی شادی فخر خواجہ سے ہوئی۔ ان کی والدہ کا نام  
سادہ سلطان (تاریخ میں دلدار بیگم کے نام سے مشہور تھیں) تھا۔ ہمایوں نامہ گلبدن بی کی  
تصنیف ہے جس میں ہمایوں بادشاہ اور اس کے مقبروں کے حالات فارسی میں بیان کیے  
گئے ہیں۔ یہ کتاب ہندوستان کی میں بڑی خواتین میں رت ہے کہ ہمایوں نامہ کے  
شروع میں گلبدن بیگم لکھتیں ہیں۔

”مرشہ شیبانی (اکبر اعظم) کی طرف سے ایک فرمان جاری ہو کہ  
فردوس مکانی (بابر) اور حضرت جنت آشیانی (ہمایوں) کے بارے  
میں مجھے جو معلوم ہوا ہے اسے درج تحریر میں لے آؤں۔“

۱۵۔ گوہر

گوہر سلطان پور میں پیدا ہوئیں، نام اور تخلص گوہر تھا، انہوں نے اردو اور فارسی  
کی تعلیم حاصل کر رکھی تھی۔ کچھ انگریزی تعلیم بھی حاصل کر رکھی تھی اور یہ پرانی شاعرت  
کے مقابلے میں زیادہ تعلیم یافتہ تھیں۔ انہیں گلوکاری کا بھی شوق تھا۔

نمونہ کلام

بس روٹھ گئی رسم دل لگی کی  
روئے وہ جو بات کی ہنسی کی

۱۶۔ ناز

نہایت خوبصورت نکل و سیرت کی مالک اس خاتون شاعرہ کا نام سندی جان اور  
تخلص ناز تھا۔ یہ انجمنی گھوٹکارو اور مصیبت رتھی۔ تسمیہ یافتہ بھی تھیں، ردو، نگہ پیری اور فی رسی  
پر عبور حاصل تھا۔ سادگی، زہدانی و فیہ و میں بھی مابہ نہیں۔ عظیم آباد کی طوائف متہور تھی۔  
موسیقی میں اتنی گہری مہارت تھی کہ آتش بے بے ستاروں کی بھی اصلاح کیا کرتی  
تھی۔ نمونہ کلام

چھوڑ کر اپنی بادشاہی کو  
تیرے در پر فقیر ہو بیٹھے  
ان کی محفل میں کہاں ہم سے غریبوں کا گزر  
دیکھ لیتے ہیں مگر راہ میں آتے جاتے

۱۷۔ یاممن:

یہ سہارن پور کی ایک شاعرہ تھی۔ تذکرہ "بہارستان ناز" یاممن پر فخر موتا ہے۔  
رنج ان کے بارے میں یوں کہتے ہیں:

"یاممن تخلص اور تو من نام ہے، سہارن پور رہنے کا مقام ہے۔ علم  
مجلسی میں رشک حسینان بازاری ہے۔ اگرچہ میں نے اسے دیکھا  
نہیں مگر سنتا ہوں کہ عادت کی اچھی یہ بے چاری ہے۔"

### حصہ دوم مصنفات

۱۔ اے بھے بھارتی۔

بہترین مصنفہ تھیں، بڑے بڑے ذی علم پنڈت مذہبی مباحثوں کے پیچیدہ مسائل میں ان کی طرف رجوع کرتے تھے اور ان کے جواب کو ہی مسئلے کا آخری حل سمجھا جاتا تھا۔ دافر مقدار میں علم، فضل سے بہرہ ور تھیں، علم عروض اور نائیک پر بھی عبور رکھتی تھیں۔

۲۔ بی بی صالحہ

یہ ایک عظیم صوفی، علامہ شاہ فضل عظیم کی بیٹی تھیں۔ اپنے والد ہی کی بدولت اردو، فارسی اور عربی پر قدرت حاصل کی۔ صبر و استقلال کا مرقع تھیں۔ زیورات کی زکوٰۃ پابندی سے ادا کرتی تھیں کئی رسالے شائع کیے۔ انہوں نے اپنے والد کی وفات پر ایک تاریخی نظم بھی لکھی۔

۳۔ جیلانی بانو

جیلانی بانو حیدر آباد دکن کی ایک مشہور افسانہ نگار ہیں۔ ان کے افسانے ہندوستان و پاکستان میں مشہور و مقبول ہیں۔ ان کے ذاتی حالات تو درست معلوم نہ ہوئے مگر ان کی تحریروں سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ یہ خاتون ترقی پسند ادب سے گہری دلچسپی رکھتی ہیں۔ رسالہ نقوش کے افسانہ نمبر میں بھی ان کا افسانہ شائع ہو چکا ہے۔

۴۔ خدیجہ مستور:

یہ خاتون دسمبر ۱۹۲۷ء کو نٹھنوال کے ایک متوسط گھرانے میں پیدا ہوئیں۔ فن صحافت ان کا خاص مشغہ ہے۔ ظہیر بابر صاحب سے ان کی شادی ہوئی ہے۔ پاکستان بننے کے بعد سے لاہور میں مقیم ہیں۔ ”بوچھاڑ“ اور ”کھیل“ یہ دو افسانوں کے مجموعے شائع ہو چکے ہیں۔



## ۵۔ سریمتی ہر دیوی

اس ہندوستانی خاتون نے عورتوں کی اخلاقی و دینی حالت کو درست کرنے کا بیڑا اٹھایا۔ کئی رسالے اور اردو، ہندی اور انگریزی میں قاریوں کے لیے ۱۸۸۹ء میں عورت ایک ماہانہ رسالہ "بھارت بھائی" نامی زبان میں جاری کیا۔

عورتوں پر سوتے، غلام، قیدی، غلاموں اور خواتین کے حقوق پر بھی ایک رسالہ لکھا بعض قدامت پسندوں نے اس خاتون کی بڑی مخالفت بھی کی۔

## ۶۔ عصمت چغتائی

عصمت چغتائی افسانہ نگاری میں ایک معروف نام، انہوں نے علی گڑھ سے بی۔ اے بی۔ ٹی کا امتحان پاس کیا۔ کئی سال تک اس نے تدریس سے پیشے سے منسوب رہیں۔ ۱۹۳۲ء میں شاہد حنیف صاحب کی زوجہ بنیں۔ بیڑا رسالہ بھی میں قیام یہ دہلی فلمی افسانے بھی لکھے ان کے افسانوں کے اب تک پندرہ سو سے زائد نمونے ہیں جن میں (۱) کلیاں (۲) چوئیس (۳) ایک بات (۴) چاندنی، نیل، شالیں ہیں۔ پرکاش پبلیکیشنز نے "سرخ آنچل" میں ان کا ایک افسانہ "سبوتاژ" شائع کیا ہے۔ اس کے علاوہ ان کے دو ناول بھی مشہور ہوئے ہیں۔ (۱) ضدی (۲) بیڑا بھی یہ

## ۷۔ قرۃ العین حیدر

یہ خاتون ۲۰ جنوری ۱۹۲۶ء کو پیدا ہوئیں۔ سید حیدر یلدرم مرحوم کی بیٹی ہیں۔ بنارس ہندو یونیورسٹی سے میٹرک کیا۔ برن کانٹریکٹ سے بی۔ اے و ایم۔ اے کی ڈگریاں حاصل کیں۔ مسوری اور کولکٹا سیکل میوزک کی شاخیں تھیں۔ ایک مرحلے تک اپنے والد کی پرائیویٹ سیکرٹری رہیں وہ مضامین یا افسانے بولتے جاتے تھے اور یہ سمجھتی جاتی تھیں۔ لکھنؤ ریڈیو کے "بی اور تمثیلی پروگراموں میں بھی حصہ لیتی تھیں۔ کسی ادبی رسالے میں ان کا پہلا مضمون ۱۹۴۳ء میں "الہ رخ" کے فرضی نام سے چھپا تھا۔ یہ مصنفہ انگریزی

میں بھی مضمون نگاری کی اچھی صلاحیت رکھتی ہیں۔

۸۔ موتی بیگم:

یہ ۱۹ ویں صدی کی ایک نامور محضنہ ہے جس سے سندھوئوں سے افغانستان تک  
پنی قابلیت کا کدھوا دیا۔ مشہور نسواں میں جی ن کا ۹ سے۔ نئی اس کا ر ہوں  
کرتے ہیں

”صحافت میں موتی بیگم ایک عظیم قلمی عورت تھیں جن کی بے پناہ

ہذا سے نور نے جاننے والے کی فائز کی اس خوبی سے بجا مانی کہ

یہ ہے اس کی قرینہ کی ہے۔

۱۹۰۰ء کے قریب جب ۱۰۰ کی مراد میں سے تھیں یا قوس قزح خانہ کے لئے  
درستور پئی، قی نانی اور ایڈی میں باری رہا۔ اس کی حالت میں وہی پتہ دے  
موتی کی۔

۹۔ ممتاز جہاں:

ان کے والد کا نام میاں محمد شاہ نواز اور والدہ بیگم شاہ نواز تھیں۔ مشہور، معروف  
سیڈر میاں محمد شجاع مرحوم ان سے نانا تھے۔ یہ خاتون ۱۹۱۱ء میں پید ہوئیں۔  
کون مہری کالج لاہور اور لیڈی اردن کالج اپنی میں تعلیم حاصل کی۔ بعد میں عمر و ادب کا  
چرچہ ہونے لگا۔ شاعری کا اوق پیدا ہوا۔ ان کی میں جی شاعری کی یہاں تک کہ  
ان کی نظم "What is the use of it all" ۱۹۳۰ء میں لندن کے مشہور رسالے  
Spectator میں ان کی تصویر کے ساتھ شائع ہوئی۔

انہوں نے عمر خانہ داری پر جی ایک کتاب لکھی جو کہ پنجاب میں بہت مقبول  
ہوئی۔ یہ شہرت و رمد سے ہے بیا رہنے والی خاتون تھیں۔ کشمیر کی جنگ میں ہار ہو،  
جا کر انہوں نے خطے کی حالت میں بہت سوں کی جانیں بچیں اور خود پر پل

۱۹۳۸ء میں ایک سوانی جہاز کے حادثے میں انتقال کیا۔

۱۰۔ ہاجرہ مسرور

ہاجرہ مسرور کے اس تعارف کے علاوہ کہ (وہ خدیجہ مستور کی چھوٹی بہن ہیں) یہ ہے کہ وہ قابل مصنفہ ہیں جنہوں نے احمد ندیم قاسمی کی معیت میں رسالہ نقوش کی ادارت بھی کی ہے۔ ۱۷ جنوری ۱۹۳۹ء کو پیدا ہوئیں۔ حساب کے علاوہ ہر مضمون میں خاصی تیز تھیں۔ اچھی افسانہ نگار ہیں۔ ان کے افسانوں کے مجموعے ”ہائے انتہ“ ”چھپے چوری“ ”چرکے“ اور ”اندھیرے اجالے“ شائع ہو چکے ہیں۔ ان کا پہلا افسانہ ۱۹۳۲ء میں شائع ہوا تھا اور ابھی تک یہ سلسلہ جاری ہے۔

حصہ سوم کلامات

۱۔ انارکلی:

اس خوبصورت نام سے آج بھی لاہور کا ایک مشہور اور بالائق بازار موسوم ہے۔ اس نام سے متعلقہ فلم بھی بنی ہے اور اس کے متعلق لوگوں کے کئی افسانے بھی گھڑ رکھے ہیں۔ اس خاتون کا خاندان ترستان سے لاہور آیا تھا۔ یہ ایک زندہ دل اور خوبصورت غورت تھی۔ اسے فن موسیقی میں کمال حاصل تھا۔ ہر ایک کا دل موہ لینے والی خوبصورت اور خوب سیرت عورت تھی۔ بادشاہ اکبر کا مینا شہزادہ سلیم اس کی محبت میں رقتہ رقتہ ہوا مگر اکبر بادشاہ کی ناراضگی کے سبب اس کا مدہ کو ہلاک کر دیا گیا پھر جب سلیم بادشاہ بنا تو اس نے انارکلی کی قبر پر سنگ مرمر کا گنبد تعمیر کروایا اور یوں لاہور کا پورا محلہ اور بازار اسی کے نام سے مشہور ہو گیا۔

۲۔ بیبا جان:

اس خاتون کی خاص خوبی یہ تھی کہ یہ بہت اچھی ستار نواز تھی اور اس فن میں استاد تھی۔ سید صفدر حسین صاحب اکثر اسٹینٹ کمشنر مصنف قانون ستار (مطبوعہ

۱۸۷۰ء) نے بھی انہیں اپنی کتاب میں کامل الفن تسلیم کیا ہے۔

۳۔ روپ متی:

روپ متی موسیقی کے فن میں کامل خاتون تھیں۔ ہالوہ کے حکمران ہار بہادر کی وفادار محبوبہ تھی۔ ہار بہادر خود بھی فن موسیقی میں ماہر تھا۔ روپ متی حسن و جمال کا پیکر تھی۔ اس کے نام کی کہانیاں ایک وفا شعار عورت کا روپ اٹھانے کی کئی دفعہ تیار۔ سامنے آتی ہیں۔ اس کی کہانی کچھ یوں کہ اس وفا شعار نے ہار بہادر سے عہد کیا تھا کہ وہ کبھی کس اور مرد سے محبت نہ کرے گی۔ مگر جب ہار بہادر، اوہم خان کے حملے کی تاب نہ آ کر وہاں سے فرار ہوا تو محل میں روپ متی چند اور خواتین کے ساتھ رہ گئی۔ اوہم خان نے جب روپ متی کو دیکھا تو اس پر فدا ہو گیا۔ جب روپ متی پر اس کی نیت کا حال کھلا تو اس نے اس کے ایک شب بلا بھیجا۔ جب اوہم جان اس کے قریب گیا اور دیکھا کہ روپ متی سو رہی ہے اس نے اسے باندھنے کی کوشش کی مگر وہ مردہ تھی۔ یوں یہ وفادار کاملہ اپنے محبوب پر قربان ہو گئی مگر وعدہ شکنی نہ کی۔ یہ واقعہ عہد اکبر کا ہے۔

۴۔ فخر النساء بیگم:

اس کاملہ کا ذکر کرنا مجھے اس لیے ضروری معلوم ہوا کہ انہوں نے ۱۸۱۶ء میں جنم لیا اور ۱۷۷۴ھ بمطابق ۱۸۵۷ء میں رحلت کی۔ اس دور میں اس خاتون کو طب سے رغبت تھی۔ حیموں کو بھی اکثر اپنے مشوروں سے نوازتی تھیں۔ نواب سید محمد حسین خان کی بیٹی تھیں اور عظیم آباد کی مشہور بیگم تھیں۔ فن طب میں کمال کے ساتھ ساتھ خطاطی میں بھی ید طول رکھتی تھیں۔ ان کے کئی نسخے ایک بیاض میں سید غنفر نواب صاحب کے پاس غائباً اب بھی محفوظ ہیں۔

۵۔ مشکوٰۃ:

ہندوستان میں آواز کی دنیا کا ایک بڑا نام ہے۔ گانے والیوں میں سب سے زیادہ

شہرت نہیں کے جسے میں آئی ہے۔ یہ خاتون ۹۲۹ء میں پیدا ہوئیں۔ ان کے والد ماسٹر دین ناتھ ایک مشہور فلم پروڈیوسر اور موسیقار تھے۔ اس فن میں انہوں نے اپنے والد کے ذریعے ہی حاصل کیا۔ ان کا خیال ہے کہ گیتوں میں سے ہونا اور بچہ باتیں نہیں ہونی چاہیں۔ یہ خاتون کلاسیکل میوزک کی بڑی حامی ہیں۔ اب تک یہ تقریباً ۶۰ فلموں میں گیتوں کے چنگی ہیں اور ایک ہزار کے قریب گیت گائے ہیں۔ صحت بہت خوش مزاج خاتون ہیں۔

### حصہ چہارم شہیرات

#### ۱۔ الہیا بانی

شہیرات سے مراد ان خواتین کے تذکرے ہیں جنہوں نے سیاست کی تہن اور خدائی کارناموں یا چہ زندگی کے کسی خاص واقعے سے بہت شدت حاصل کی۔

ہلیا بانی بھی بڑی ہی طاقتور صاحبہ تھیں اور ایک تعلیم یافتہ رہی تھیں۔ ۱۷۳۵ء میں پیدا ہوئیں جب انہوں نے وارث سنبھو تو وزیر نے مخالفت کی اور ارادہ مرا کے لوگوں کو ساتھ لانے کی کوشش کی مگر الہیا بانی نے اپنی طاقت سے پہلے ہی مہاراجہ مندھیہ اور پیشوا کو اپنے ساتھ لے لیا تھا۔ ان نے اپنی رعایا کے ساتھ بھی سچا سلوک کیا وہ کسی قسم کی طبقاتی فرقہ وارانہ رویہ رکھتی تھیں۔ یہاں پسند خاتون تھیں۔ انہوں نے اپنی اسی طاقت کی بدولت تیس برس تک حکومت کی اور ساٹھ سال کی عمر میں ۱۷۹۵ء میں انتقال کیا۔

#### ۲۔ پنا

کہنے کو تو یہ خاتون ایک معمولی آیا تھی مگر اس نے اپنے راجا کے بچے کو بچنے کے لیے اپنے بچے کو اپنی نظروں کے سامنے قتل ہونے کا گراف تک نہ کی کیونکہ اس کے خیال میں نمک حیاں کا اس سے بہتر موقع اور کوئی نہ تھا۔

واقعہ کچھ یوں ہے کہ میواڑ کے راجا سنگرام کے مرنے پر اس کے نمک حرام وزیر



رن بیہ نے قبضہ کرنے کے بارے میں پانیا اور آئندہ حکومت کرنے کے عہدیدار کو دستہ کرنے کا سوچا مگر جب اس نے اپنے کیسی (پنا) کو ملی تو اس نے ایک ماہی کے ہاتھ اپنے کو محفوظ مقام پر پہنچا دیا اور اس کی جگہ پر اپنا بچہ رکھ دیا اور اس بیہ نے اس کے بچے کو راجا کا بچہ سمجھ کر ختم کر دیا۔ رن بیہ نے چہ راجا کے بچے کی پرورش کر کے اسے راجا بنا ڈالا اور یوں رن بیہ ۱۵۴۲ء میں جہانگیر کی طرف چلا گیا اور پانیا کی وفاداریاں ہر طرف پھیل گئیں۔

### ۳۔ چاند بی بی

چاند بی بی احمد نگر کی فرمانروا حسین شاہ شاد کی بیٹی تھیں اور اس کا ماں خدیجہ سلطان ایک نامور تھیں۔ اس کی ترتیب اس کی نیچ پر ہوئی کہ اس نے نہ صرف مختلف زبانوں پر عبور حاصل کیا بلکہ شمشیر رانی اور شہسوار کی میں بھی دسترس حاصل کی۔ بڑے بڑے شمشیر زن بھی اس سے مقابلہ میں آنے سے گھبراتے تھے۔

چاند بی بی کا شمار سلام کی نامور خواتین میں ہوتا ہے۔ اس نے اپنے فہم و فراست، حرارت و بہادری، دانشمندی رعایا پروری اور دیر کی سے یہ ثابت کیا کہ عورتیں جنگی فوں میں حتی مردوں سے کم نہیں ہوتیں اور ان کی اہم بات یہ کہ یہ کین پردہ اور خاتون تھیں۔

چاند بی بی کی شادی ۱۵۱۱ء بجا پور میں عادل شاہ سے ہوئی۔ ایک دفعہ اس نے اپنے شوہر پر حملہ کرنے والوں کا سرتن سے جدا کر دیا جس پر عادل شاہ عیش عیش کر اٹھا مگر پھر جب ایک سازش سے علی عادل شاہ کو مردا یا گیا تو چاند بی بی بھی سازشوں میں گھر گئیں۔ اس کڑے وقت میں بھی اس نے کئی بار مغلوں کو شکست دی اور اس نے اپنی زندگی میں مغلوں کو دکن فتح نہیں کرنے دیا۔ یہ بھی غداروں کے ہاتھوں قتل ہو کر موت کی وادی میں

جاسوکی اور افق کا چاند بن گئی۔

۴۔ زوجہ داؤد خاں:

اس خاتون کی خودکشی کا واقعہ وفا و محبت کی جیتی جاگتی مثال ہے اور ایک عجیب و غریب واقعہ ہے کہ ۱۱۳۰ھ میں اس کا شوہر داؤد خاں لڑتا ہوا مارا گیا تو اس نے میاں کی محبت میں زندگی سے بے زر ہو کر خودکشی کرنے کی بھائی۔ اس وقت یہ سات ماہ کی حاملہ تھی۔ اس نے بڑی مہارت سے خود اپنا پیٹ چاک کر کے بچے بطور امانت دیتا کے سپرد کیا کیونکہ وہ بچے کو اپنے شوہر کے پیار اور نام و نسب کی یادگار کے طور پر چھوڑ جانا چاہتی تھی۔

۵۔ کشن کماری:

اس خاتون کو شہرت اور دوام اس وجہ سے ملا کہ اس کی موت کا قصہ سقراط کی موت سے مشابہت رکھتا ہے۔ صرف شخصیت اور سبب کی نوعیت مختلف ہے باقی اس خاتون نے بھی سقراط کی طرح اپنی خوشی سے زہ کا پیالہ پیا۔

کشن کماری ۱۷۶۰ء میں پیدا ہوئی، نہایت حسینہ تھی اور اپنی اسی خوبصورتی کے سبب "راجستھان کا پھول" مشہور تھی۔ اس کی بربادی کا سبب اس کی جوانی سے شروع ہوتا ہے جب اسے دو مخالف راجاؤں کی طرف سے رشتے کا پیغام ملتا ہے اور جنے پور دور جو دھپور کے راجاؤں نے اس کے باپ (اوے پور کے رانا) کو دھمکیاں دیں شروع کر دیں اور رانا کو بے حد تنگ کیا۔ رانا نے اپنے مشیروں سے مشورہ کرنے کے بعد اپنی بی بی کو ختم کرنے کے بارے میں سوچا کیونکہ اس کے نزدیک تمام مسئلہ اسی لڑکی کے سبب تھے۔ راج کماری کی ماں نے اسے دختر کشی سے بہت منع کیا۔ جب بی بی (کشن کماری) کو باپ کے ارادے کی خبر ملی تو اس نے خود اپنی جان کا نذرانہ پیش کر دیا اور خادم نے زہر کا پیالہ اس کے سامنے پیش کر دیا۔ کشن کماری نے نہایت صبر و استقلال سے اسے پیا اور اپنی

ماں سے کہا ”کہ تم غم نہ کرو، غم بھر کی مصیبت سے بہتر ہے کہ ابھی سارے غوغا سے نجات حاصل کر لوں، آپ کی محبت ہے کہ آپ لوگوں نے مجھے شفقت سے پا لیا۔ ماں یہ سن کر چیخ اٹھی۔ جب زہر نے پورا اثر نہ کیا تو چہرے سے سب کا زہر ہڈیوں میں گھس گیا جسے س نے مسکرا کر پی پیا اور یوں وہ مسموم مرنے اپنے باپ کی جاگ پر قربان ہو گئی۔ اس کی ماں بھی کچھ عرصے بعد اس صدمے سے مر گئی اور یوں جب یہ واقعہ مشہر ہوا تو ہر ایک نے ”رانا“ کی بزدلی اور سنگ دلی پر خوب لعنت کی۔

۶۔ نور جہاں:

اس خاتون کا قصہ حضرت مسیحی کے قصے سے مشابہت رکھتا ہے وہ یہ کہ جب شہنشاہ ایران نے اس کے باپ (نور جہاں نے) مرزا خیاث یک کو ملک بدر کر دیا تو وہ اپنے کم سن بچوں اور حامی بیوی کے ساتھ ہندوستان کی طرف روانہ ہوا، راستے میں س بچی کی پیدائش ہوئی۔ ماں باپ اس کی پرورش سے عاجز ہوئے تو اسے دیس جنگل میں رہنے دیا۔ پھر کسی تاجر کے ذریعے یہ بچی دوبارہ اپنے والدین سے جا ملی۔ جہاں یہ لوگ ایک قلعے کے ساتھ شہنشاہ اکبر کے دربار میں پہنچ گئے وہاں اس بچی کی تربیت ہوئی۔

حسن و سیرت میں ہمالیائی نام مہر النساء تھا۔ اکبر کا بیٹا شہزادہ سلیم س پر عاشق ہو گیا۔ کیونکہ ایک بار سلیم کے س نے دو کبوتر پکڑوائے جب سلیم نے مہر النساء سے ایک کبوتر کے اڑ جانے کا سبب دریافت کیا تو مہر النساء نے عمداً دوسرا کبوتر اڑا کر کہا کہ ایسے یہی حاضر جوانی شہزادہ سلیم کو بھاؤ گئی۔ مگر اکبر کو یہ سب پسند نہ آیا اور اس نے مہر النساء کی شادی شیر افگن سے کرادی۔ پھر جب قطب الدین کے نوکروں نے شیر افگن (جس سے نور جہاں کی ایک بیٹی بھی تھی) کو مار ڈالا تو دو سال کے بعد شہزادہ سلیم (جہانگیر) نے اس سے نکاح کیا پہلے نور محل خراب دیا پھر نور جہاں بادشاہ سلیم

نقشب ہوا۔

جہانگیر نور جہاں پر اس قدر فریفتہ تھا کہ اس کے نام سے شاہی سکہ بھی جاری کیا۔ سلطنت کے کئی امور بھی اسی کے مشورے سے طے پاتے تھے نہایت معاملہ فہم تھیں۔ نور جہاں اردو اور فارسی میں شعر بھی کہتی تھیں۔ نذر اور بہار تھیں۔ نمونہ کلام

لاہور رانجان برابر خریدہ ایم

جان دادہ ایم و جنت دیگر خریدہ ایم

نوٹ جو کبوتر چھوڑنے والی بات ہے جو جہانگیر کو پسند آئی اس کی تردید مرزا حیرت نے جو سوانح عمری لکھی ہے۔ اس میں کی ہے مگر یہ بالکل حقیقت ہے کیونکہ عاقل خان جو جہانگیر کے کتب خانے کا مہتمم تھا یہ داستان عشق ایک مثنوی میں یوں بیان کی ہے کہ:

کبوتر دادا اورا شاہزادہ

ہے پرواز کبوتر دل نہادہ

تو پھر اس معاملے میں عاقل خان سے زیادہ معتبر شہادت اور کس کی ہو سکتی ہے۔“

### حصہ پنجم: مقدمات

۱۔ بھانومتی:

یہ خاتون ہر قسم کی جادوگری میں استاد مانی جاتی تھیں۔ مگدھ دیس کے بھوج راجا کی بیوی تھی۔ اوہام پرست اور جادو نو نہ کرنے والے ہر لمحہ اس کے نام بھی دوہائی دیتے تھے۔ اس عورت کے بارے میں یہ مشہور تھا کہ یہ جادو کے زور سے اپنے پٹارے میں سے جو چاہتی تھی نکال لیتی تھی۔ اسی حوالے سے عوام کے محاورے میں کسی بکس یا گھڑی جس میں مختلف چیزیں پڑی ہوں اسے ”بھانومتی

کا پٹارا“ بولتے ہیں۔

۲۔ سیتا جی۔

ہندوؤں کے عقیدے میں اس خاتون کا نام بڑے ادب و احترام سے لیا جاتا ہے اور ان کے قریب اس کا رتبہ قریب قریب خدا کے برابر ہے۔ اور یوں سیتا رام جپنا ان کی بڑی عبادت میں شامل ہے۔ یہ مہاراجہ رام چندر جی کی زوجہ تھیں۔ صبر و استقلال، شوہر پرستی اور وفاداری میں اپنی ظہیر آپ تھیں۔ انہوں نے بڑی پاکدامنی سے ”راون“ کے ظلموں کا مقابلہ کیا۔ ہندوؤں کے یہاں ان کے مفصل حالات کے کئی دفتر موجود ہیں۔ یہ خاتون سنسکرت زبان میں سے بھی بخوبی واقف تھیں۔

۳۔ لال لا:

مسلمانوں کے علاوہ ہندو بھی اس مشہور و معروف صوفیہ کو حق شناس اور مقدس شاعرہ مانے ہیں۔ اس مقدس عورت کا اصلی وطن کشمیر تھا، باپ برہمن تھا۔ دس برس میں اس کی شادی کر دی گئی مگر اس کی ساس نے اس پر ظلم و ستم کی انتہا کر دی۔ اس عظیم عورت نے کبھی حرف شکایت زبان پر نہ لایا آخر ایک دن گھر بدر کر دی گئی۔ بس یہیں سے اس نے اپنی زندگی کا رخ بدل لیا۔ صوفیاء اور بیچوں کے جسموں میں بیٹھنے لگیں۔ اس خاتون نے تصوف سے بھرپور واسطے لکھے۔

”واکیہ کشمیری زبان میں ”نظم“ کو کہتے ہیں۔“

ان کے دو سو بیس دیکھے سٹے ہیں۔ جن میں سے ایک سو نو کے انگریزی ترجمے بھی ہوئے ہیں۔ آر۔ سی۔ ٹمپل نے ان کے حالات پر ایک کتاب بھی لکھی ہے جس کا نام ”لال لا کہانی“ ہے۔ ہندو ان کو ”یوگیشوری لال لا“ کہتے ہیں۔ انہوں نے ۷۵۶ھ میں وفات پائی۔ ان کے کلام میں خیالات کی بلندی اور فیچر کے گہرے مطالعے کا اثر ملتا ہے۔



نمونہ کلام

لَلّ لَا یُوزَمُ گِیومِ دوسوہِ الا اللہ یوزمِ گِیومِ ستہ  
 مسجود ترا دم موجود و دتم اونو عامی لَلّ لا مکان  
 ”یعنی کہ جب ! ایہ کہا دسواں ہوا ! اللہ کہنے سے تسلی ہوئی۔ مجدد  
 چھوڑ کر ساجد و مسجود کو یک جان تو موحود پایا۔ اب اس سے لَلّ لا کا  
 مکان لا مکان ہے۔“

ایک اور شعر کا اردو میں ترجمہ کچھ یوں ہے کہ:

بے حجابی یہ کہ ہر ذرہ میں جلوہ آشکار  
 اس پہ گھونگھٹ یہ کہ صورت آج تک نادیدہ ہے

۴۔ مبارک خاتون:

حضرت شیخ عبد اللہ بھکاری (متوفی ۱۰۰۰) کی زوجہ محترمہ درمیرید تھیں۔ بڑی  
 مقدس عورت مانی جاتی ہیں اور ان کی فضیلت کا یک اور سبب یہ ہے کہ یہ شہزادہ سیم کی  
 تعلیم کے لیے منتخب ہوئی تھیں اور یک عرصہ تک شہزادہ سیم (بادشاہ جہانگیر) کو تعلیم دیتی  
 رہیں۔ جو اہر خریدی میں بھی ان کا ذکر موجود ہے۔

۵۔ مائی بھاگی:

یہ خاتون لاہور کی دینی دان تھی۔ شروع میں مے نوشی کا دھندہ کرتی تھی اور اس کی  
 دکان پر اکثر رندوں کا ہجوم رہتا تھا پھر آخر ایک شخص (ذو غفار) کی محبت اسے راہ  
 راست پر لے آئی اور یوں یہ خاتون مجذوب صفت ہو گئیں۔ مہاراجہ رنجیت سنگھ اس کا بڑا  
 متعلقہ تھا۔ یہ اسے گالیاں دیتی تھیں مگر وہ اس کو بھی دعائے خیر سمجھتا تھا۔ انہوں نے بہت  
 سی عمر میں بھی بنوائیں۔ ۱۲۶۴ء میں وفات پائی۔ اس کا ذکر حدیثۃ الاولیاء میں بھی  
 موجود ہے۔



## پروفیسر محمود بریلوی اور ڈاکٹر انور سدید کی مختصر تواریخ کا تقابلی جائزہ

Writing of short history of Urdu literature is comparatively a recent literary genre Two short histories on by Dr Anwar Sadeed (444 pages) and the other by Prof Mehmood Brelvi (722 pages) are the subject of comparative study in this article The techniques of research and critical perspectives of the two writers have been presented here



ذیل میں جن دو تواریخ ادب کا تقابلی جائزہ پیش کیا جا رہا ہے وہ یہ ہیں

(الف) "مختصر تاریخ ادب اردو" (۱) از پروفیسر محمود بریلوی

(ب) "اردو ادب کی مختصر تاریخ" (۲) از ڈاکٹر انور سدید

"مختصر تاریخ ادب اردو" ۳۳۳ صفحات پر مشتمل ہے۔ یہ کتاب دو حصوں میں تقسیم کی گئی ہے۔ حصہ اول میں اردو شاعری کا احاطہ کیا گیا ہے جب کہ حصہ دوم اردو نثر کا جائزہ پیش کرتا ہے۔

۷۲۲ صفحات پر مشتمل "اردو ادب کی مختصر تاریخ" کے کل تیرہ ابواب ہیں۔

”مختصر تاریخ ادب اردو“ کے برعکس اس کتاب میں شاعری اور نثر کے لیے الگ حصے نہیں کیے گئے بلکہ زبان و ادب کا ارتقاء دکھانے کے لیے نظم و نثر ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔

”اردو زبان کی ابتدا، پس منظر اور قدیم روایت“ یہ ہے ”اردو ادب کی مختصر

تاریخ“ کا پہلا باب۔ اس باب کے ذیلی عنوانات درج ذیل ہیں

اردو کے مختلف نام، اردو رسم الخط، اردو طباعت، قدیم اردو ادب کی اصناف، غزل، مثنوی، قصیدہ، جہو، رباعی، شاعری کے چند متعلقات، تخلص، مشاعرہ۔

اردو زبان کے سیاسی و معاشرتی پس منظر کی وضاحت کے لیے ڈاکٹر انور سدید

نے جن کتابوں سے حوالے دیئے ہیں وہ درج ذیل ہیں

۱۔ ”اردو زبان کی قدیم تاریخ“ (مین الحق فرید کوٹی)

۲۔ ”اردو شاعری کا مزاج“ (ڈاکٹر وزیر آغا)

۳۔ ”اردو کی کہانی“ (ڈاکٹر سمیل بخاری)

۴۔ ”قرون وسطیٰ میں ہندوستانی تہذیب“ (گوری شنکر ہیرا چند اوجھا)

۵۔ ”اے ہسنری آف انڈیا“ انگریزی (رومیلا تھپرا)

۶۔ ”ای سنوری آف انڈیا پاکستان“ (فیاض محمود)

۷۔ ”آب حیات“ (محمد حسین آزاد)

۸۔ ”رود کوثر“ (شیخ محمد اکرام)

۹۔ ”سوج کوثر“ (شیخ محمد اکرام)

۱۰۔ ”اردو ادب کی تحریکیں“ (انور سدید)

۱۱۔ ”اے ہسنری آف اردو لٹریچر“ انگریزی (ڈاکٹر محمد صادق)

اردو زبان کی ابتدا کے بارے میں جن محققین کی آراء شامل ہیں۔ انہیں

مولانا محمد حسین آزاد، عبدالغفور نساج، سرسید، میرامن، ڈاکٹر وائٹ برجنت، ڈاکٹر آئی آئی

قاضی، ڈاکٹر گلبراسٹ، سعید ہارموی، ڈاکٹر موبہس سنگھ، جوانہ، حافظ محمود شیرانی، حکیم شمس اللہ قادری، سر جارج گریسن، سر چارلس بائیل، ڈاکٹر مکی مدین قادری زور، ڈاکٹر سنیتی کمار چٹرجی، ڈاکٹر جمیل جانی، ڈاکٹر سید عبداللہ، محمد کریم چغتائی، وجاہت حسین جھنجھانوی، علامہ اقبال، پروفیسر مسعود حسن خان، ڈاکٹر شوکت بنواری، سید سیما ندوی، سیر حسام الدین راشدی اور ڈاکٹر سکیل بخاری۔

پروفیسر محمود بریلوی نے اردو زبان کے سیاسی و معاشرتی پس منظر پر روشنی نہیں ڈالی۔ اسی طرح انہوں نے اردو زبان کے آغا کے بارے میں ادب کی تاریخ پر روشنی ڈالی ہے۔

پروفیسر محمود بریلوی نے پہلے چار ابواب میں ۱۵۵۰ء سے لے کر ۱۸۷۷ء تک کی اردو شاعری پر بحث کی ہے۔ ابواب کے عنوانات ہیں

۱۔ دکن اور اردو شاعری

۲۔ آگرہ اور اردو شاعری

۳۔ بہار اور اردو شاعری

۴۔ سندھ اور اردو شاعری

محمود بریلوی نے ابن نشاطی کے متعلق لکھا ہے کہ

”ابن نشاطی سلطان عبداللہ قطب شاہ کے دربار کا مشہور شاعر تھا۔ وہ دراصل ایک نثر نگار تھا۔“ (۳)

لیکن ابن نشاطی کے نثر نگار ہونے کا کوئی ثبوت پیش نہیں کیا اور نہ ہی اس کی نثر نگاری کا کوئی نمونہ پیش کیا ہے۔

نغوصی کی شاعری کے مجموعے ”محمود بریلوی“ ”سیف الملوک مدح الجہال“ (۴) لکھتے ہیں جب کہ ڈاکٹر اور سعید نے اس کا نام ”مفتوی سیف الملوک اور مدح



الزماں“ (۵) لکھا ہے۔ محمود بریلوی کے نزدیک غواصی شاعری کے دو مجموعوں کا مصنف تھا۔ (۶) جب کہ انور سدید نے ”مثنوی سیف الملوک اور بدیع الزماں“ اور ”طوطی نامہ“ کے علاوہ دو مزید کتابوں ”مینا ستوتی“ اور ”چند اور لورک“ (۷) کا ذکر کیا ہے۔

محمود بریلوی نے وجہی کی مثنوی کا نام ”قطب و مشتہ“ (۸) لکھا ہے جب کہ ڈاکٹر انور سدید نے ”قطب مشتہ“ (۹) لکھا ہے۔ سید میراں ہاشمی کے سن وفات کے بارے میں محمود بریلوی نے لکھا ہے ”سید میراں ہاشمی (متوفی ۱۶۸۸ء یا ۱۶۹۷ء)“ (۱۰) لیکن ڈاکٹر انور سدید نے ۱۶۹۷ء (۱۱) کو ن کا سال وفات قرار دیا ہے۔

محمود بریلوی نے مقیمی کے متعلق لکھا ہے:

”مقیمی کا پورا نام مرزا مقیم خاں تھا۔ وہ مثنوی فتح نامہ بکھیری (جو سلطان محمد عادل شاہ کی فتوحات پر مبنی ہے) اور ایک رومانی مثنوی ’مہیار اور چندر بھان‘ کا مصنف تھا۔“ (۱۲)

اب ڈاکٹر انور سدید کے الفاظ دیکھئے:

”مقیمی مثنوی ”چندر بدن و ماہ یار“ کا مصنف اور مرزا محمد مقیم سے الگ شاعر تھا۔ یہ مثنوی غواصی کی ”سیف الملوک و بدیع الجہاں“ سے متاثر ہو کر لکھی گئی تھی۔ مثنوی میں ایک مند و شہزادی چندر بدن سے مسلمان تاجر محمد الدین مہیار کے ناکام عشق کو رسیا، خوش رنگ اور فارسی آمیزہ سلوب میں پیش کیا گیا ہے۔“ (۱۳)

اس قہقار سے معلوم ہوا کہ مقیمی اور مرزا مقیم دو الگ شاعر تھے نیز مقیمی کی

مثنوی کا نام ”مہیار اور چندر بھان“ کے بجائے ”چندر بدن و مہیار“ ہے۔ تیسرے باب ”بہار اور اردو شاعری“ اور چوتھے باب ”سندھ اور اردو شاعری“ میں پروفیسر محمود بریلوی نے خاصی معلومات فراہم کی ہیں اور کچھ ایسے شعراء کا تعارف کرایا ہے جن کے ناموں سے ہم

عام طور پر واقف نہیں۔

ما تحقیق عظیم آبادی، خواجہ عبدالدین محمد عظیم آبادی اور سید غلام نقشبند سجاد عظیم آبادی کا نمونہ کلام دینے کے بعد محمود بریلوی نے لکھا ہے کہ۔

”اردو شاعری کے بہاری اسکول کا دعویٰ ہے کہ وہ نہ تو دکن اور نہ

دہلی کے زیر اثر رہا بلکہ خود بہاری شعراء نے دہلوی شعراء کو متاثر

کیا“ (۱۴)

اس کے بعد میر تقی میر کے استاد جعفر عظیم آبادی اور مرزا غالب کے استاد مرزا بیدل عظیم آبادی کا ذکر کیا گیا ہے۔ اس کے بعد جن بہاری شعراء کا تعارف کرایا گیا ہے، ان میں ہندو شاعر راجہ رام نرائن موزوں، راجہ شتاب رائے، میاں محمد روشن، جوش عظیم آبادی، بیعت قلی خان حسرت عظیم آبادی، میر غلام حسین شورش عظیم آبادی، شاہ رکن الدین عشق عظیم آبادی اور راسخ عظیم آباد کے اسمائے گرامی شامل ہیں

”سندھ اور اردو شاعری“ کے آغاز میں پروفیسر محمود بریلوی لکھتے ہیں

”ہر چند کہ سندھ برصغیر پاک و ہند میں ایک دور دراز خطہ تھا لیکن

اردو زبان و ادب کے قیام و ترقی کے معاملے میں وہ بھی دیگر مراکز

اردو کے دوڑ بدوڑ رہا۔ قلع کی تصنیف ”مقاتل الشعراء“ کی

دریافت نے اب تاریخ ادب اردو کی سندھ سے متعلق گم شدہ کڑی

کو فراہم کر دیا ہے۔“ (۱۵)

محمود بریلوی نے سندھ کے درج ذیل شعراء کا ذکر کیا ہے۔

شاہ محمد معین نسیم، میر حیدر الدین کامل، علامہ سید غلام علی آزاد بگٹرامی، جعفر علی

بے نوا، علامہ باقر، قاضی عبدالقادر، شیخ محمد کریم، محمد سعید رہبر گوالیاری، میر غلام مصطفیٰ

محزوں، عبدالسبحان فائز، میر محمود صابر رضوی، محسن الدین شیرازی، میر حفیظ الدین علی، سید

فضائل علی بے قید، سید ضیاء الدین ضیاء، خدام حسین، فضل سہزاد، شمس ٹھٹوی، سید خدام محمد گدا، مخدوم محمد ابراہیم خلیل ٹھٹوی، قاضی خدام علی جعفری وغیرہ۔

پانچوں باب ۱۶۸ء سے ۱۷۵۹ء تک کے دور پر محیط ہے اور اس کا عنوان ہے ”دہلی اور اردو شاعری“۔ لیکن اس باب میں دہلی شاعر بھی شامل ہیں۔

محمود بریلوی نے لکھا ہے کہ ”دہلی میں اردو شاعری کا آغاز محمد افضل جھنجھانوی متوفی (۱۶۴۵ء) کے کلام سے ہوا۔“ (۱۶)۔ محمود بریلوی نے مسعود سہمان سعدی (متوفی ۱۱۳۱ء) کا کہیں بھی ذکر نہیں۔ لاہور کے رہنے والے اس شاعر کو اردو کے پہلے صاحب دیوان شاعر ہونے کا اعزاز اس وقت تک حاصل رہے گا جب تک ان سے پہلے زمانے کے کسی شاعر کا دیوان دریافت نہیں ہوتا۔“ (۱۷)

ولی اورنگ آبادی کے متعلق محمود بریلوی لکھتے ہیں

”ولی کی زندگی کے متعلق جملہ امور (اس کا نام، وطن، تاریخ پیدائش، تاریخ وفات، مولد، مدفن، سب) تحقیق طلب ہیں۔ اس کا نام مختلف طرح سے یاد کیا ہے۔ یعنی ولی محمد، محمد ولی، ولی الدین، شمس ولی بند، شمس الدین، معروف بہ ولی اللہ، شمس الحق اور حاجی ولی وغیرہ۔ بعض مصنف اس کا وطن و مولد احمد آباد، (گجرات) بتاتے ہیں اور دیگر اورنگ آباد، (دکن) لیکن کثرت رائے ثانی الذکر کے حق میں ہے۔ بعض مورخین اس کی تاریخ پیدائش ۱۶۶۹ء بتاتے ہیں اور دیگر ۱۶۶۸ء لیکن کثرت رائے ۱۶۶۸ء کے حق میں ہے [کلیات ولی، مرتبہ احسن مارہروی۔ ’دیوان ولی‘ مرتبہ پروفیسر سیانی۔ ’نگار اردو شاعری‘ نمبر، جنوری ۱۹۳۵ء، ’گل رعنا‘ اور ’شعر الہند وغیرہ‘] لیکن تذکرہ شعرائے دکن، کا مصنف یہ تاریخ ۱۶۴۳ء بتاتا ہے [’انتخاب

زریں مرتبہ سر اس مسعود ۱۹۲۶ء ص ۴] انسائیکلو پیڈیا بریٹانیکا (چودھواں ایڈیشن، ۱۹۲۹ء کے مطابق ولی ۱۶۸۰ء اور ۱۷۲۰ء کے درمیان زندہ تھے۔ ڈاکٹر مودی عبدالحق ولی کی تاریخ پیدائش ۱۶۸۸ء اور تاریخ وفات ۱۷۴۴ء بتاتے ہیں [اردو ماہنامہ کارواں، لاہور، سالنامہ ۱۹۳۳ء] ایک اور جگہ ڈاکٹر مودی عبدالحق نے ولی کی تاریخ وفات ۱۷۰۷ء بتائی ہے۔ [سہ ماہی رسالہ اردو، جنوری ۱۹۳۴ء]۔ لیکن کثرت رائے ۱۷۴۴ء ہی کے حق میں ہے۔" (۱۸)

اگرچہ پروفیسر محمد بریلوی نے ولی کی تاریخ پیدائش و وفات کے لیے بہت سے حوالے دیے ہیں لیکن حوالہ دینے کا یہ انداز اصول تحقیق کے مطابق نہیں ہے حوالہ دیتے وقت پہلے مصنف کا نام، پھر کتاب کا نام، پھر مقام شاعت اور سال اشاعت اور آخر میں صفحہ نمبر درج کیا جاتا ہے۔ محمود بریلوی نے کہیں بھی یہ طریق اختیار نہیں کیا۔ یک پیرا گراف بلکہ بعض اوقات پورا باب لکھنے کے بعد [اذاں کر صرف کتابوں کے نام لکھنے پر اکتفا کیا ہے۔ اب اگر کوئی صاحب ان حوالوں کی تصدیق کے لیے اصل ماخذ سے رجوع کرنا چاہیں تو ان کے لیے سوائے اس کے کوئی چارہ کار نہیں کہ وہ پوری کتاب از اول تا آخر پڑھیں۔

ولی کے نام، تاریخ پیدائش اور تاریخ وفات کے بارے میں ڈاکٹر انور سدید نے محققین کے حوالوں سے لکھا ہے کہ:

”اس کا صحیح نام ولی محمد تھا۔ لیکن بعض تذکروں نگاروں نے ولی اللہ

اور محمد ولی بھی لکھا ہے جو درست نہیں“ (۱۹)

اس کے سال پیدائش کا تعین ابھی تک نہیں ہو سکا۔ (۲۰)

یہ جمال پسند شاعر ۱۱۱۹ھ (۲۱) (۱۷۰۷ء) میں فوت ہوا۔“ (۲۲)

ڈاکٹر انور سدید کے حوالے (۱۲ اور ۱۳) صفحے کے آخر میں درج ہیں، ان حوالوں کی تصدیق کے لیے اصل ماخذ تک رسائی آسان ہو گئی ہے۔ پروفیسر محمود بریلوی نے نجم الدین شاہ مبارک آباد اکبر آبادی کی تاریخ وفات ۱۷۵۰ء (۲۳) درج کی ہے جب کہ ڈاکٹر انور سدید نے آبرو کا سن وفات ۱۷۳۳ء (۲۳) درج کیا ہے، پروفیسر محمود بریلوی نے شیخ شرف الدین مضمون اکبر آبادی کا سن وفات ۱۷۴۵ء (۲۵)، مرزا شمس الدین جہانماں مظہر اکبر آبادی کا سن وفات ۱۷۸۰ء (۲۶) در شدہ ظہور الدین حاتم دہوں کا سن وفات ۱۷۹۲ء (۲۷) لکھا ہے جب کہ انور سدید نے علی الترتیب ۱۷۳۴ء (۲۸)، ۱۷۸۱ء (۲۹) اور ۱۷۸۲ء (۳۰) درج کیا ہے۔ محمود بریلوی نے چھٹے باب میں ۱۷۵۹ء سے ۱۸۰۶ء تک کی شاعری کا جائزہ پیش کیا ہے اور اس بات کو "آرہ سکول" (مع شعرا دکن) کا عنوان دیا ہے۔ اس باب میں میر تقی میر، میر محمد سجاد اکبر آبادی، شرف الدین علی بیام، میر نجم الدین علی سلام، خواجہ احسان اللہ بیان، میر محمد باقر حزیں، شیخ بقا اللہ بقا، میر ضیا الدین ضیا، ہلوی، الہ مکند، س قدوسی، ہوری، میر عبدالحی تاباں، ہلوی، الہ ٹیک چند بہار، حکیم شاہ بد فرق، حکیم ہدایت اللہ خاں ہدایت، مرزا جعفر علی حسرت، رے سند رام مخلص، حکیم قدرت اللہ خاں عباسی قاسم، میر قدرت اللہ قدرت، مرزا محمد رفیع سودا، خواجہ میر درد، سید محمد میر سوز، سید محمد میر اثر، شیخ محمد قیام الدین قیام، نواب انعام اللہ خاں یقین، میر غلام حسن حسن، اور حسن الہند مولانا سید غلام علی واسطی بٹرمی آزاد کے حالات زندگی پر روشنی ڈالی ہے، ان شعراء کا نمونہ کلام بھی دیا ہے لیکن وہی بات کہ حوالے ڈھنگ سے نہیں دیئے۔ مثلاً کے طور پر میر محمد تقی میر اکبر آبادی کے حالات اور شاگردوں کا ذکر کرنے کے بعد حوالہ جات یوں دیئے ہیں:

[مختصر تاریخ ادب اردو، از پروفیسر اعجاز الہ آبادی۔ ماہنامہ فیساں،

سالنامہ ۱۹۳۳ء۔ ماہنامہ ہمایوں، جولائی ۱۹۳۶ء۔ ماہنامہ نگار نومبر



۱۹۲۶ء۔ ماہنامہ 'مرقع' مارچ اور جون ۱۹۲۷ء۔ ماہنامہ 'ایوان'

دسمبر ۱۹۳۳ء، اور 'مقدمات عبدالحق' جلد اول، حصہ دوم، ۱۹۳۱ء] (۳۱)

رسائل کے حوالے کے ساتھ مضمون نگار کا نام، مضمون کا عنوان اور پھر صفحہ نمبر کہیں نہیں لکھا گیا، یہ رسائل کس مقام سے شائع ہوتے تھے کچھ معلوم نہیں۔ تحقیقی اعتبار سے محمود بریلوی کی "مختصر تاریخ ادب اردو" کی ایک خامی یہ بھی سامنے آتی ہے کہ کوئی اقتباس (حوالہ) داوین میں اور اصل عبارت سے الگ کر کے نہیں دیا گیا، یوں قاری یہ جاننے میں ناکام رہتا ہے کہ کون سے خیالات محمود بریلوی کے ہیں اور کون سے دیگر ادیبوں کے۔ پروفیسر محمود بریلوی نے ساتویں بات میں از ۱۸۰۶ء تا ۱۸۴۷ء کی شاعری کا جائزہ لیا ہے اور اس باب کو "اردو شاعری پر دربار و سیاست کے اثرات" کے عنوان سے موسوم کیا ہے۔ اس باب میں سب سے پہلے نواب مرزا محمد تقی خاں ہوس شستری دہلوی کا ذکر کیا گیا ہے۔ پروفیسر محمود بریلوی لکھتے ہیں:

"ہوس مصحفی کے شاعر تھے۔ حیرانی ہے کہ اردو تذکرے ہوس کے

بارے میں خاموش ہیں۔" (۳۲)

پروفیسر صاحب نے ہوس کا نمونہ کلام بھی پیش کیا ہے اور انہیں نہایت شیریں کلام شاعر قرار دیا ہے لیکن ہوس کے بارے میں انہیں یہ معلومات کہاں سے حاصل ہوئیں، کچھ معلوم نہیں ہوتا۔ اس باب میں دیگر شعرا کے علاوہ شیخ ولی محمد نظیر اکبر آبادی، مرزا سعدت یار خاں رنگین دہلوی، میر انشاء اللہ خان انشا دہلوی، شیخ قنبر بخش جرات اکبر آبادی اور شیخ ندام ہمدانی مصحفی امر دہلوی کا ذکر کیا گیا ہے۔

ڈاکٹر انور سدید نے نظیر اکبر آبادی کے لیے ساتواں باب مختص کر دیا ہے۔

جب کہ جرات، مصحفی، انش اور رنگین کی شاعری کا ذکر چھٹے باب "اردو ادب کا نیا مرکز..... لکھنؤ" میں کیا گیا ہے۔

پروفیسر محمود بریلوی نظیر کی شاعری پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھتے ہیں

"نظیر کی شاعری ان خود رو پھولوں کی طرح ہے جن کی کسی ماں نے دیکھ بھل نہ کی ہو۔ نظر اردو ادب میں ایک منفرد و ممتاز مقام کے مالک ہیں۔ یہ امر نہایت افسوس ناک ہے کہ تنگ نظری و ادبی تعصب کے باعث ان کی تحقیر کی گئی ہے اور بعض تذکرہ نویسوں نے تو انہیں زمرہ شعراء سے بھی باہر رکھا ہے۔ لیکن وہ اس دھرتی کے نہایت وفادار اور سچے شاعر تھے جنہیں اردو شاعری کا سپہا قومی شاعر کہنا مبالغہ نہ ہوگا۔" (۳۳)

یہاں پروفیسر محمود بریلوی اگر تنگ نظری اور ادبی تعصب کی وضاحت کے لیے ان "بعض تذکرہ نویسوں" کا ذکر کر دیتے تو بہتر تھا۔

اب دیکھئے ڈاکٹر انور سدید اس سلسلے میں کیا لکھتے ہیں

"دبستان دلی اور لکھنؤ کی موجودگی میں نظیر اکبر آبادی کی حیثیت ایک ایسے لالہ خود رو کی ہے جسے ان کے اپنے عہد نے شرف امتن نہیں بخشا۔ چنانچہ ایک طویل عرصے تک نظیر کو ایک نادریافت جزیرے کی حیثیت حاصل رہی ہے۔ شیفہ نے انہیں شعراء میں شمار نہیں کیا۔" (۳۴)

حالی نے لکھا کہ "انہوں نے میر انیس سے بھی زیادہ الفاظ استعمال کیے ہیں مگر ان کی زبان کو اہل زبان کم جانتے ہیں۔" رام بابو سکسینہ کی رائے میں "لکھنؤ کا قدیم طرز تو ان کو چھو تک نہیں گیا اور متوسطین شعرائے دہلی اور نظیر کے مضامین اور انداز میں زمین و آسمان کا فرق ہے۔" (۳۵) (۳۶)

ڈاکٹر انور سدید نے مصطفیٰ خان شینتہ کے ”گھٹن بے خار“ کا حوالہ دے کر وضاحت کر دی کہ انہوں نے نظیر کو زمرہ شعراء میں شمار نہیں کیا۔

محمود بریلوی نے آٹھویں باب میں ۱۸۳۷ء سے ۱۸۵۸ء تک کی شاعری کا جائزہ لیا ہے اور اس باب کا عنوان ”لکھنوی اسکول“ اردو شاعری میں ابتداءل دہلی اور لکھنؤ کی باہمی ادبی رقابت“ رکھا ہے۔

لکھنوی شاعری میں ابتداءل کے اسباب پر بات کرتے ہوئے محمود بریلوی لکھتے ہیں۔

”لکھنؤ کا یہ ادبی دور، جسے مابعد کرنے والوں نے ایک سنہرے دور سے تعبیر کیا ہے، دہلی، ادبی و اخلاقی حیثیت سے اتنی پستی میں گر گیا تھا کہ اس کے زوال کی مثال بین القومی تاریخ میں بھی بمشکل مل سکتی ہے۔ اس بادشاہت اودھ کا ہر حکمران انسانی کردار و اخلاق کے لحاظ سے بہت پست تھا۔ چنانچہ انیسویں صدی عیسوی کے پہلے نصف حصے میں لکھنوی شاعری ناسخ و وزیر جسے شعراء ہی پیدا کر سکتی تھی نہ کہ درد اور قائم۔ لکھنؤ کی اس مسموم فضا میں ہر سانس لینے والا خواہ وہ محل میں رہتا ہو یا جھونپڑے میں یکساں طور پر جنسی بدعنوانی کا شکار تھا اور اس کے حواس پر عورت سوار تھی۔ اسی لیے اس دور کا لکھنوی شاعر اپنے عہد کی نسوانیت کی پیداوار اور اپنی مذموم سوسائٹی کا نمائندہ تھا۔ ہزلیات لکھنوی اسکول کے ادبی زوال کی غالب بدترین مثال ہیں، جو یقیناً اردو ادب کے ماتھے پر سیاہ دھبہ ہیں اور جن کے لیے خرافیات کی اصطلاح بھی کم ہے اس مبتذل دور شاعری میں جب کہ اردو شاعری محض تک بندی بن کے رہ گئی تھی

، دہلی نے غالب اور مومن کی بدولت اس کی لاج رکھ لی۔“ (۳۷)

اس باب میں محمود بریلوی نے جن شعرا کا ذکر کیا ہے ان میں سید امداد امام اثر، صفیر بلگرامی، نوازش لکھنوی، مظفر علی اسیر، واجد علی شاہ اختر، میر علی اوسط رشک، محمد رضا خاں بہادر برق، خواجہ محمد وزیر، شیخ امداد علی بہار۔ مرزا مہدی حسن خاں آباد، میر دوست علی خلیل، سید محمد خاں رند، وزیر علی صبا، پنڈت دیانکر نسیم، شاہ نصیر الدین نصیر، محمد عیسیٰ خاں تنہا، نوازش حسین خاں تنویر، مفتی صدر الدین خاں بہادر آزرده، مرزا اصغر علی خان نسیم، مصطفیٰ خاں شیفتہ، میر مہدی حسن مجروح، میر حسین تسکین، میاں نظام شاہ نظام رامپوری، مہدی علی خاں ذکی مراد آبادی، میر غلام علی مشہدی عشرت بریلوی، میر مستحسن خلیق دہلوی، سید آغا حسن امانت، شیخ امام بخش ناسخ، خواجہ حیدر علی آتش، مرزا اسد اللہ خاں غالب، شیخ محمد ابراہیم ذوق، حکیم مومن خان مومن، بہادر شاہ ظفر اور میر نظام الدین ممنون سونی پتی شامل ہیں۔

ڈاکٹر انور سدید نے بھی ان میں سے اکثر شعرا کا ذکر کیا ہے۔ ”غالب کا عہد“

نویں باب میں انہوں نے شاہ نصیر، ابراہیم ذوق، مومن، بہادر شاہ ظفر، شیفتہ، مرزا غالب، ظہیر دہلوی، ممنون، انور، تسکین، ذکی، مجروح، رخشاں، عارف اور آزرده کا ذکر کیا ہے۔ میر مستحسن خلیق کا ذکر چھٹے باب میں کیا گیا ہے۔ جب کہ اسی باب میں امام بخش ناسخ اور خواجہ حیدر علی آتش کا ذکر بھی ہے۔

محمود بریلوی نے اگرچہ شعراء کے حالات زندگی تفصیلاً بیان کیے ہیں۔ لیکن ایک بات جو ہر صفحے پر کھٹکتی ہے وہ ان کے نامکمل حوالے ہیں۔ مرزا غالب کے متعلق لکھتے ہیں

”نواب مصطفیٰ خان شیفتہ نے اپنے ”تذکرہ گلشن بیخار“ میں غالب

کے متعلق اس طرح لکھا ہے:

”غیرت افزائے صفاہان و شیراز، طوطی بلند پرواز چمن معانی است و

بلبل نغمہ پرداز گلشن شیوا بیانی پیش بلندی خیالش اوج فلک پستی زمین

است و در جب تہ نشینی غورش سرفرازی، قارون کرسی نشیں، شاپین  
فقرش جز بہ شکار غنق نہ پرواز و الشباب طبعش جز بہ عرصہ فلک نہ  
تازد۔ غزش چوں نزل نظیری بے نظیر و قصیدہ ش چوں قصیدہ عرفی  
دلپذیر۔ بالجملہ چنین کتبہ سخ غزشتار کتبہ

یہ حوالہ کسی طور تحقیق کے اصولوں پر پورا نہیں اترتا۔ "نذرہ ٹھٹھن بخیر"، کا مقدم اشاعت  
سال اشاعت اور مذکورہ اقتباس کا صفحہ نمبر درج نہیں کیا گیا۔ اس کے برعکس غالب کی  
شاعری پر اظہار خیال کرتے ہوئے ڈاکٹر انور سدید نے جو حوالے دیئے ہیں وہ ہر لحاظ سے  
مکمل ہیں اور تحقیق کے اصولوں پر پورے اترتے ہیں۔ یہ خوب درج ذیل ہیں

۱۔ شیخ محمد اکرام۔ "حیات غالب"۔ ادارہ شافت اسلام آباد، ہور

۲۔ ڈاکٹر محمد صادق۔ "ابہ بستر آف اردو لٹریچر"۔ سنسٹورن یونیورسٹی، لہور۔ ۱۹۸۵ء

۳۔ ڈاکٹر وحید قریشی۔ "نذر غالب"۔ لہور، ۱۹۷۰ء

۴۔ ڈاکٹر وزیر آغا۔ "تنقید اور احتساب" جدید ناشرین، لہور، ۱۹۶۳ء

۵۔ خواجہ منظور حسین۔ "تحریک جدوجہاد بطور موضوع سخن"۔ لہور، ۱۹۷۸ء

۶۔ ڈاکٹر وزیر آغا۔ "دائرے اور نیکریں" مکتبہ فکر و خیال، لہور، ۱۹۸۶ء

ہر حوالے کے ساتھ صفحہ نمبر بھی درج ہے۔

پروفیسر محمود بریلوی نے نویں باب میں ۱۸۵۸ء سے لے کر ۱۹۱۰ء تک کی  
شاعری کا احاطہ کیا ہے اور اس باب کا عنوان ہے۔ "مرثیہ کا ارتقا" لیکن عجیب بات ہے کہ  
اس باب میں جن بائیس شعرا کا ذکر کیا گیا ہے انہیں سے صرف دو یعنی میر بر علی انیس اور  
مرزا سلامت علی دبیر مرثیہ نگار شعراء ہیں۔

میر بر علی انیس کے حالات زندگی اور شاعری پر اظہار خیال کرنے کے بعد جو  
حوالہ جات دیئے گئے ہیں، وہ اسی طرح ہیں جیسے کتاب میں پہلے حوالوں کی بات ہو چکی



ہے لیکن حیرت یہ ہے کہ ان حوالوں میں ایک حوالہ اردو انٹرمیڈیٹ کورس کا بھی ہے، پروفیسر محمود بریلوی صاحب کو شاید معلوم نہیں کہ تحقیق کے اصول کے مطابق نصابی کتابوں سے حوالہ نہیں دیا جاسکتا۔

ڈاکٹر انور سدید نے میاں سندر کوٹکھنوی میں مرثیہ کا پہلا اہم شاعر قرار دیا ہے۔ (۳۸) اس کے بعد انہوں نے ضیق فنیج، بلیگر اور میر ضمیر کا ذکر کیا گیا ہے۔ اس کے بعد انہوں نے انیس اور دبیر کی مرثیہ نگاری کا ذکر ہے۔ پروفیسر محمود بریلوی نے تیرہویں باب میں مرثیہ (رزمیہ شاعری) کی تاریخ بیان کی ہے۔ یہ باب اگرچہ خاصا معلوماتی ہے تاہم حوالوں کا انداز ٹھیک نہیں۔ باب کے آخر میں حوالے دینا غلط نہیں لیکن اس کے لیے عبارت کے اوپر ۲، ۳ وغیرہ یاد سے ہی ۳، ۲، ۱ وغیرہ لکھنا ضروری ہے۔ جس طرح ڈاکٹر جمیل جالبی نے "تاریخ ادب اردو" جلد دوم میں طریق اختیار کیا ہے۔ صفحہ ۲۳۸ پر مرثیہ کے آخر میں محمود بریلوی کے حوالہ جات کا اندازہ ملاحظہ کیجئے

[مقدمہ شعر و شاعری ص ۱۹۸-۲۱۳، ماہنامہ 'کنول'، گزشتہ سال  
جنوری ۱۹۳۷ء، 'نقد نظم اردو'، از پروفیسر حامد حسن قادری، 'اردوئے  
قدیم، از حکیم شمس اللہ قادری، 'ذکن میں اردو از نصیر الدین ہاشمی،  
سہ ماہی رسالہ اردو جلد اول ۱۹۴۲ء، مضمون از مولوی عبدالحق، 'تذکرہ  
شعرائے اردو، میر حسن، ص ۱۲۳، 'اردو شہ پارے' از پروفیسر زور،  
'اردو کے ابتدائی مرثیے اور ان کا ارتقا، از سید وقار عظیم ماہنامہ  
ہمایوں، لاہور، فروری۔ مارچ ۱۹۳۳ء۔ ماہنامہ 'ہمایوں' ماہور، جولائی  
۱۹۳۶ء۔ ماہنامہ 'ندیم' بھوپال، جولائی ۱۹۴۷ء، 'لکھنوی اسکول کی  
شاعری، از ناظر کا کوردی، شعر الہند، جلد دوم، باب اول و دوم،  
مرثیہ، ص ۶۳-۱۱۰ ص ۶۸-۳۵۳۔ 'تذکرہ قدرت اللہ شوق'۔

دریائے خلافت، ص ۳۲۔ تذکرہ گلشن بند، ص ۳۷]

محمود بریلوی نے دسویں باب میں جدید اردو شاعری کا جائزہ لیا ہے۔ اس باب میں مولانا حالی، مولانا آزاد، علامہ شبلی نعمانی، چیمپست لکھنوی، اکبر الہ آبادی، اسماعیل میرٹھی، محسن کاکوروی، اور سلیم پانی پتی کا ذکر کیا گیا ہے۔

ڈاکٹر انور سدید نے ”اردو کا ایک نیا مرز، مابوز“ کے تحت حالی اور آزاد کے علاوہ پیارے اہل آشوب، مرزا ارشد گورگانی، میرناظم حسین ناظم، سیف الحق ادیب، برج نرائن ارمان، مرزا اشرف بیگ، شاہ دین تہاویں، احمد حسین خان، مولوی ضیل الرحمان، مولانا فیض الحسن، سہارنپوری، مفتی محمد عبد اللہ ٹوٹی، مولوی محمد علی چشتی، اکبر شاہ نجیب آبادی، مولوی حمد دین، مفتی برج الدین، سری رام، شیونرائن شمیم، مفتی غلام سرور ماموری، برج موہن اتاریہ کیفی، نور احمد چشتی، سید محمد طیف غلام، بشیر نامی، الہ کنہیا لعل، مولوی ممتاز علی اور علامہ عبد اللہ یوسف علی کا ذکر کیا ہے۔ ڈاکٹر انور سدید نے اکبر الہ آبادی کا ذکر طنز و مزاح کے ذیلی عنوان کے تحت کیا ہے۔ محمد اسماعیل میرٹھی کا ذکر جدید نظم اور برج نرائن چیمپست کا ذکر اردو نظم کے تحت کیا گیا ہے۔

گیا رھویں باب میں محمود بریلوی نے ترقی پسند شاعری، حقیقت نگاری پر روشنی ڈالی ہے۔ اس باب میں ڈاکٹر محمد اقبال، احسن دانش کاندھلوی، ریاض خیر آبادی، مضطر خیر آبادی، دس شاہجہاں پوری، عزیز لکھنوی، ذکر حسین ناظم اکبر آبادی، جلیل مانک پوری، دس شاہجہاں پوری، عزیز لکھنوی، ذکر حسین ناظم اکبر آبادی، جلیل مانک پوری، یگانہ لکھنوی چشتی، شبیر حسن خاں جوش بیچ آبادی، حسرت موہانی، اصغر گوندوی، فانی بدایونی، جگر مراد آبادی، سیما اکبر آبادی، حفیظ جاندھری، فرق گورکھپوری، جان شاعر اختر، آرزو لکھنوی، عبد الباقی آسی الدینی، اثر لکھنوی، بیخود دہلی، اختر حیدر آبادی، اختر شیرانی، آئند نرائن، مرزا رسوا لکھنوی، میر غلام بھیک نیرنگ اور بیہم شاہ وارثی کا ذکر

کیا ہے۔

ڈاکٹر انور سدید نے اقبال کے فن اور تصورات کا ذکر کیا رہویں باب میں "اقبال کا عہد" کے عنوان سے کیا ہے۔ "عہد اقبال میں اردو غزل" اس ذیلی عنوان کے تحت شد عظیم آبادی، عزیز لکھنوی، صفی لکھنوی، ثاقب لکھنوی، نوبت رائے نظر، ریاض خیر آبادی، جلیل مانکپوری، اصغر گوٹروی، فانی، بے خود دہلوی، آرزو لکھنوی، اثر لکھنوی، حسرت موہانی، جگر مراد آبادی، یگانہ، سیماب، سائل دہلوی، وحشت لکھنوی، جوش ملیانی، محمد علی جوہر اور فراق گورکھپوری کا ذکر کیا گیا ہے۔ غلام بھیک نیرنگ کا ذکر 'اردو نظم' کے ذیلی عنوان کے تحت کیا ہے۔ ڈاکٹر انور سدید نے جوش، اختر شیرانی، حفیظ جاندھری اور احسان دانش کا ذکر بارہویں باب میں روحانی شعرا کے ذیلی عنوان کے تحت کیا ہے۔ محمود بریلوی نے لکھا ہے کہ علامہ اقبال سیالکوٹ میں ۱۸۷۲ء (۱۲۸۹ ہجری) میں پیدا ہوئے تھے۔ (۳۹)

چونکہ اقبال کی پیدائش کے سلسلے میں محققین میں اختلاف پایا جاتا ہے۔ اس لیے ضروری تھا کہ محمود بریلوی مختلف محققین کی تحقیقی کادشوں کا ذکر کرتے۔

محمود بریلوی نے اقبال کے حالات زندگی تفصیلاً پیش کیے ہیں اور ان کے تصورات پر مختصر روشنی ڈالی ہے۔ جب کہ ڈاکٹر انور سدید نے اقبال کے تصورات کے ساتھ ساتھ ان کے فن پر بھی گفتگو کی ہے۔

احسان دانش کے بارے میں محمود بریلوی لکھتے ہیں

"احسان دانش فطرت نگار بھی تھے، حقیقت نگار بھی اور انقلابی

بھی سچے سچائے کمروں میں آرام دہ کرسیوں پر بیٹھ کر محنت

کش طبقے کی رہ نمائی کا دعویٰ کرنا اور بات ہے اور احسان دانش کی

طرح خود مزدوروں میں شامل ہو کر حقیقت نگاری بالکل دوسری چیز

ہے۔" (۴۰)

ڈاکٹر انور سدید بھی ان کی فطرت نگاری اور رومانی شاعری کے بارے میں رقم طراز ہیں

”سوں کی شام“، ”بیٹے ہوئے دن“، ”صبح بنارس“ اور ”شام اودھ“ ایسی نظموں میں وہ ایک فطرت نگار اور رومانی شاعر کی حیثیت میں سامنے آئے۔ ”بیگانہ انجام“ ”جشن بے چارگی“ ایسی نظموں میں درون دل سے ابھرنے والی گہری کسکس موجود ہے، احسان نے زندگی کا تماشا بھی کیا اور تماشا بھی بنے۔ چنانچہ ان کے لہجے میں فرید زیادہ ہے اور اس کے زیر سطح معاشرے کے اخلاقی زوال پر عدم اطمینانی موجود ہے۔“ (۴۱)

ریاض خیر آبادی کے بارے میں پروفیسر محمود بریلوی نے لکھا ہے کہ:

”مولوی عبدالسلام ندوی نے نہایت ہٹ دھرمی و بے انصافی سے اپنے تذکرہ شعر الہند میں اس حقیقت سے انکار کیا ہے کہ ریاض نہ صرف ایک عظیم شاعر تھے بلکہ وہ ایک بڑے نثر نگار بھی تھے، جس کی شہید ان کی تصانیف ’ریاض الاخبار‘، ’گلکدہ ریاض‘، ’صلح کل‘، ’رفتہ اور عطرقتہ‘ وغیرہ ہیں۔“ (۴۲)

ڈاکٹر انور سدید نے ”ریاض الاخبار“، ”گل کدہ“، ”قتنہ“ اور ”عطرقتہ“ کو ریاض کی زیر صدارت شائع ہونے والے رسالے لکھا ہے۔ وہ لکھتے ہیں

”انہوں نے ادبی اظہار کے لیے ”ریاض الاخبار“ اور ”گل کدہ“ جاری کئے، گورکھ پور سے ”قتنہ“ اور ”عطرقتہ“ بھی انہیں کی ادارت میں شائع ہوتے تھے۔“ (۴۳)

محمود بریلوی نے ”ریاض الاخبار“، ”گل کدہ ریاض“، ”صلح کل“، ”قتنہ“ اور ”عطرقتہ“ کو ریاض خیر آبادی کی تصانیف قرار دیا ہے۔ جب کہ انور سدید نے ان میں سے ”ریاض

اداکبار، "قتلہ" اور "عطرقتلہ" کو ان کی ادارت میں شائع ہونے والے رسائل لکھا ہے۔  
 پروفیسر محمود بریلوی نے لکھا ہے کہ "وہ (ریاض خیر آبادی) اردو شاعری کے  
 مسلمہ شاعر خمریات تھے، لیکن انہوں نے خود کبھی شراب کو ہاتھ نہیں لگایا۔" (۴۴)  
 لیکن محمود بریلوی نے جو نمونہ کلام دیا ہے ان میں خمریات کا کوئی ذکر موجود نہیں

شوخی سے ہر شگوفے کے ٹکڑے اڑا دیئے  
 جس غنچہ پر نگاہ پڑی، دل بنا دیا!  
 ہم بند کیے آنکھ تصور میں پڑے ہوں  
 ایسے میں کوئی چہم سے جو آجائے تو کیا ہو؟  
 اس طرح کہ گھٹکر کوئی چھا گل کا نہ بولے  
 جب چہم سے چلیں، گود میں چپکے سے اٹھالے  
 عالم ہو میں کچھ آواز سی آجاتی ہے  
 چپکے چپکے کوئی کہتا ہے فسانہ دل کا

ریاض خیر آبادی کی شاعری کے متعلق ڈاکٹر انور سدید کا نقطہ نظر اور نمونہ کلام ملاحظہ کیجئے  
 "ریاض نے شراب کو ہاتھ لگائے بغیر سرور پیدا اور اس رنگ شعر  
 کے وہ خود ہی موجد اور خود ہی خاتم نظر آتے ہیں۔ شراب ان کی  
 شاعری میں ایک بامعنی استعارہ ہے جو روپ بدل بدل کر جلوہ  
 گر ہوتا ہے۔" (۴۵)

چھلکائیں لاؤ، بھر کے گلابی شراب کی  
 تصویر کھینچیں آج تمہارے شباب کی  
 یہ اپنی وضع اور یہ دشنام سے فروش  
 سن کر جو پی گئے، یہ مزا مفلسی کا تھا



مجھ کو تھا انتظار کہ ابر آئے تو پیوں  
 ساقی اگر یہ سچ ہے کہ بادل اٹھا تو لا  
 جلیل مائیک پوری کے تعارف کے بعد محمود بریلوی نے ان کا نمونہ کلام دیا ہے  
 جس میں درج ذیل شعر بھی ہے:

جاتے ہو، خدا حافظ، ہاں اتنی گزارش ہے  
 جب یاد ہم آجائیں، ملنے کی دعا کرنا (۳۵)  
 یہی شعر ڈاکٹر انور سدید نے درج کیا ہے لیکن مصرع ثانی میں اختلاف کے

ساتھ

جاتے ہو خدا حافظ ! ہاں اتنی گزارش ہے  
 جب یاد کبھی آئیں، ملنے کی دعا کرنا (۳۶)

ڈاکٹر انور سدید نے جوش کا پورا نام شبیر حسین خان جوش ملیح آبادی اور تاریخ وفات ۱۹۸۱ء  
 (۳۷) درج کی ہے۔ جب کہ محمود بریلوی نے ان کا نام شبیر حسن خاں جوش ملیح آبادی اور  
 تاریخ وفات دو شنبہ ۲۲ فروری ۱۹۸۱ء لکھی ہے۔ جبر کے نام اور تاریخ وفات کے سلسلے میں  
 بھی محمود بریلوی اور انور سدید کے ہاں اختلاف پایا جاتا ہے۔

انور سدید نے ان کا نام سکندر علی جگر مراد آبادی اور تاریخ وفات ۱۹۶۰ء (۳۸)  
 لکھی ہے جب کہ محمود بریلوی نے علی سکندر جگر مراد آبادی اور تاریخ وفات ۱۹۵۲ء (۳۹)  
 لکھی ہے۔

”ترقی پسند اردو شاعری“ کے تحت محمود بریلوی ترقی پسندوں کی عربی و فنی شی پر

ان الفاظ میں برے ہیں:

”ترقی پسندی، خواہ وہ نظم میں ہو یا نثر میں، ادب یا آرٹ میں،

دین سے انحراف اور روایات سے بغاوت کا دوسرا نام ہے، جسے

زیادہ شائستہ الفاظ میں 'حقیقت نگاری' بھی کہا گیا ہے۔ ہمارے ترقی پسند، عموماً سوشلسٹ اور کمیونسٹ ہیں، جن کا یہ مشرب ایک فیشن سا بن گیا ہے۔ ترقی پسندی میں عریانی و فحاشی کی حوصلہ افزائی کی جاتی ہے، جن کا کھل ثبوت جوش میح آبادی کا کلام اور ان کی 'یادوں کی بارات' نیز منٹو کے افسانے اور رشید جہاں اور احمد علی کے شعریے اور انگارے ہیں۔" (۵۰)

پروفیسر محمود بریلوی نے جن ترقی پسندوں کا ذکر کیا ہے ان میں مجنوں گورکھ پوری، فیض احمد فیض، ن۔م۔م۔رشد، مجاز، مخدوم محی الدین اور جذبی شامل ہیں۔ پروفیسر محمود بریلوی نے فیض کا ذکر چند سطور میں کیا ہے جب کہ انور سدید نے تفصیلاً اظہار خیال کیا ہے۔ محمود بریلوی نے ن۔م۔م۔راشد کا مختصر ذکر کیا ہے۔ جب کہ انور سدید نے "حقہ ارباب ذوق" کے عنوان کے تحت ان کا ذکر کیا ہے اور ان کے شعری ردیے اور رجحانات بیان کیے ہیں۔ محمود بریلوی نے مجاز، مخدوم محی الدین اور جذبی کا ذکر مختصر جب کہ انور سدید نے قدرے تفصیل سے کیا ہے۔

"ترقی پسند شعرا" کے عنوان کے تحت ڈاکٹر انور سدید نے فیض، علی مرداد جعفری، مخدوم محی الدین، ساحر لدھیانوی، مجاز، جاں نثار اختر، احمد ندیم قاسمی، ظہیر کاشمیری، کیفی اعظمی، منیب الرحمن، شورش عیگ، سلام مچھلی شہری، اختر الایمان، جذبی، صفدر میر، فارغ بنوری، ادا جعفری اور کچھ دیگر شعرا کا ذکر کیا ہے۔ "ترقی پسند اردو شاعری" اس عنوان کے تحت محمود بریلوی نے صرف ایک کتاب "ترقی پسند ادب" از عزیز احمد کا حوالہ دیا ہے، ڈاکٹر انور سدید نے "ترقی پسند شعرا" کے عنوان کے تحت درج ذیل حوالہ جات دیئے ہیں، یہ حوالہ جات ان کے تحقیقی شعور کا ثبوت ہیں۔

- پروفیسر احمد علی۔ "تخلیقی مصنف اور ترقی پسند مصنفین"۔ سیپ کراچی شمارہ ۳

- ۲۔ سید احشام حسین۔ تنقید اور عمل تنقید
- ۳۔ سجاد ظہیر۔ روشنائی
- ۴۔ ڈاکٹر سید عبداللہ۔ اردو ادب
- ۵۔ ڈاکٹر انور سدید۔ اردو ادب کی تحریکیں
- ۶۔ خلیل الرحمن اعظمی۔ نئی نظم کا سفر۔ رسالہ کتاب نمادہ۔ دہلی۔ دسمبر ۱۹۷۲ء
- ۷۔ باکتر وزیر آغا۔ دائرے اور لکیریں
- ۸۔ ملک حسن اختر۔ "تاریخ ادب اردو"
- ۹۔ حسن رضوی سے انٹرویو۔ "جنگ" لاہور۔ ۲۰ نومبر ۱۹۸۶ء
- ۱۰۔ صدیق کلیم۔ "تاریخ و بیات مسلمانان پاکستان، ہند" جلد پنجم۔ پنجاب یونیورسٹی

لاہور

#### ۱۱۔ وزیر آغا۔ "اردو شاعری کا مزاج"

محمود بریلوی نے بائیسویں باب میں "اردو کے ان پڑھ شعراء" تیسویں باب میں شاعرات اور چوبیسویں باب میں "کلام الملوک" کے عنوانات سے مختلف رسائل سے حاصل کی گئی معلومات لکھ دی ہیں لیکن حوالوں کا انداز ٹھیک نہیں۔

پچیسویں باب میں "اردو شاعری کے مراکز" مرتبان سخن کے عنوان سے سولہ مراکز کا ذکر کیا گیا ہے۔ چھبیسویں باب میں "اردو کے ہندو شعراء" کے عنوان سے ہندو شعراء اور ان کی شاعری کا تعارف کرایا گیا ہے۔

ستائیسویں باب کا عنوان ہے "اردو کے یورپی شعراء"، ڈاکٹر انور سدید نے آٹھویں باب میں ذیلی عنوان "اردو زبان و ادب میں مستشرقین کی دلچسپی" کے تحت مختلف یورپی شعراء کا ذکر کیا ہے۔

محمود بریلوی نے جارج برنس شور (G B Shore) کے بارے میں لکھا ہے:

”شور کے دو دیوان طبع ہو گئے تھے مگر وہ نایاب ہیں۔ وہ ممتاز المطالع، میرٹھ میں ۱۸۷۸ء میں طبع ہوئے تھے۔“ (۵۱)

ڈاکٹر انور سدید نے ان کے پانچ دیوانوں (۵۲) کا ذکر کیا ہے۔  
 جوفنس (Johans) کے نمونہ کلام کے طور پر محمود بریلوی نے یہ شعر دیا ہے  
 دیکھنا توڑ کے وحشت میں نکل جاؤں گا  
 مجھ کو پہناتے ہو زنجیر پہ زنجیر عبث  
 ڈاکٹر انور سدید نے بھی ان کا یہی شعر دیا ہے۔

اکسین دوسلویرا (A D Silvera) منتوں کا یہ شعر محمود بریلوی نے لکھا ہے

نکال کس طرح پہلو سے نکڑا اس کے پیکاں کا  
 کہ مدت میں گزر دل میں ہوا ہے آج مہماں کا  
 ڈاکٹر انور سدید نے یہ شعریوں لکھا ہے:

نکالوں کس طرح پہلو سے نکڑا اس کے پیکاں کا  
 کہ مدت سے گزر دل میں ہوا ہے آج مہماں کا

پروفیسر محمود بریلوی نے اس باب میں ڈاکٹر انور سدید کی نسبت زیادہ معصومات بہم پہنچائی ہیں۔ اس باب کے آخر میں گیارہ تہذیبوں کے علاوہ رسائل کا بھی ذکر کیا گیا ہے۔ جن میں یورپی شعراء اردو کے متعلق مواد مہیا کیا گیا ہے

پروفیسر محمود بریلوی کے انیسویں باب کا عنوان ہے ”اردو زبان و ادب کی ترقی میں مسلمان صوفیائے کرام و مہنفین کا حصہ“۔ انور سدید کے دوسرے باب کا عنوان ”اردو زبان و ادب کی ابتدائی نشوونما میں صوفیا اور مجتہدوں کا حصہ“

پروفیسر محمود بریلوی نے اس باب کا آغاز اس جملے سے کیا ہے  
 ”ملک محمد جاسی کی ”اخروٹی“ کے مطابق حضرت خواجہ معین الدین

چشتی اجمیری ہندی زبان میں اظہار خیال پر قادر تھے۔“ (۵۲)

یہی بات ڈاکٹر انور سدید نے یوں بیان کی ہے:

”مولوی عبدالحق نے ان (خواجہ معین الدین چشتی اجمیری) کی ہندی دانی کے ثبوت میں فضل شرح اکھروٹی (تصنیف ملک محمد جالسی) کا مندرجہ ذیل قول نقل کیا ہے۔

”گمان نہ کند کہ بچ اولیاء اللہ بہ زبان ہندی تکلم نہ کردہ، زیرا کہ اول از جمیع اولیاء اللہ قطب القطب خواجہ بزرگ معین الحق والمسلک والدین قدس اللہ سرہ بدیں زبان سخن فرمودہ“ (۵۳)

پروفیسر محمود بریلوی اور ڈاکٹر انور سدید نے ایک ہی بات بیان کی ہے لیکن تحقیقی اعتبار سے انور سدید کی بات وزن رکھتی ہے۔

محمود بریلوی نے میر خسرو کی تاریخِ وفات ۱۳۲۶ء، شیخ شرف الدین یحییٰ منیری کا سن وفات ۱۳۸۰ء، حضرت گیسو دراز بندہ نواز کا سن وفات ۱۳۳۲ء اور قطب عالم کا سن وفات ۱۳۳۶ء لکھا ہے جب کہ ڈاکٹر انور سدید نے ان بزرگوں کی وفات کے سال بالترتیب ۱۳۲۳ء، ۱۳۷۰ء، ۱۳۳۲ء اور ۱۳۵۳ء لکھے ہیں۔

محمود بریلوی نے حضرت گیسو دراز کی ”معراج العشقین“ کا اسلوب بیان واضح کرنے کے لیے لکھا ہے:

”ڈاکٹر مولوی عبدالحق نے حضرت“ کے اردو رسالہ ”معراج العشقین“ (۱۵۰۰ء) کو شائع کر دیا ہے جس کا اسلوب بیان حسب ذیل ہے:

”اے عزیز! اللہ بندہ پانا، یہاں پہچان کو جنم لیکن تو شرع جاتا ہے۔  
اول اپنی پہچانت بعد از خدا کی پہچانت کرنا۔“ (۵۴)



ڈاکٹر انور سدید نے یہی اقتباس درج کیا ہے لیکن چند الفاظ کا فرق ہے۔

”اے عزیز! اللہ بندہ بنا۔ یہاں پہچان کو جانا۔ نین تو شرع جاتا ہے۔

اؤں اپنی پہچانت بعد از خدا کی پہچانت کرنا۔“

ڈاکٹر انور سدید نے اردو زبان و ادب کی ترویج و ترقی میں صوفیائے کردار پر مفصل بحث کی ہے۔  
 پروفیسر محمود بریلوی نے اکتیسویں باب کا عنوان ”اردو تراجم و مترجمین“  
 رکھا ہے۔ انہوں نے اردو میں تراجم کا ذکر تین امداد کے تحت کیا ہے

۱۔ اؤں اول اردو تراجم کمتر عربی مگر زیادہ تر فارسی زبان سے کیے گئے اور ان کتابوں  
 سے کیے گئے جو یا تو مذہب و تصوف سے متعلق تھیں، یا قصہ کہانیوں سے۔

۲۔ اردو تراجم کا دوسرا دور اس وقت سے شروع ہوا جب کہ ملک میں ایسے ادارے قائم  
 ہوئے جیسے کہ فورٹ ولیم کالج، کلکتہ، سرکاری بک ڈپو، لہور، دہلی سوسائٹی اور دہلی  
 ٹاؤن، درس مست و سامان، علی گڑھ

۳۔ اردو تراجم کے تیسرے دور کا تعلق عہد جدید سے ہے جب کہ برصغیر میں انجمن ترقی  
 اردو، دارالترجمہ عثمانیہ یونیورسٹی، حیدر آباد، مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ، دارالمصنفین، اعظم  
 گڑھ، ندوۃ لکھنؤ، ہندوستانی اکیڈمی، الہ آباد اور اردو اکاڈمی جامعہ ملیہ، دہلی وغیرہ  
 کا قیام ہوا۔

پروفیسر محمود بریلوی نے مرزا علی لطف، میر حیدر بخش حیدری، میرامن دہلوی، میر  
 بہادر علی حسینی، میر شیر علی افسوس، مولوی حفیظ الدین احمد دہلوی، نہال چند لہوری، مرزا کاظم  
 علی جوان، مظہر علی دل، مولوی اکرام علی اور مولوی امانت اللہ کے اردو تراجم کا ذکر کیا ہے۔

ڈاکٹر انور سدید نے آٹھویں باب میں فورٹ ولیم کالج کے مذکورہ مصنفین کا ذکر  
 کیا ہے۔ انہوں نے ان مصنفین کے مسلوب پر روشنی ڈالی ہے اور ان تراجم سے اردو ادب  
 پر جو اثرات مرتب ہوئے ان کا جائزہ لیا ہے۔ پروفیسر محمود بریلوی نے لکھا ہے کہ میر بہادر

علی حسینی نے قرآن حکیم کا اردو ترجمہ کیا۔ (۵۵) لیکن انشاء انور سدید کے مطابق وہ ترجمہ قرآن کو پایہ تکمیل تک نہ پہنچا سکے۔

مظہر علی دار کے ذکر میں ان کے ایک اہم ترجمے ”پیتا پھینکی“ کا ذکر انور سدید نے کیا ہے۔ جب کہ محمود بریلوی اس اہم کتاب کا ذکر نہ بھول گئے ہیں۔ میرامن کے بارے میں محمود بریلوی نے لکھا ہے کہ ”جنس مورخین نے میرامن کو اردو نثر کا میر تقی میر کہا ہے۔“ (۵۶)

اگر پروفیسر محمود بریلوی ”جنس مورخین“ کا ذکر دیتے تو بہتر تھا۔ بہر حال اس باب میں فارسی، عربی، فرانسیسی، وائرگریزی زبانوں سے اردو میں ترجمہ ہونے والی کتابوں کے بارے میں اہم معنویات دی گئی ہیں۔ محمود بریلوی نے تیسویں باب کا عنوان ”اردو نثر کا ابتدائی ادب“ رکھا ہے۔ انہوں نے لکھا ہے کہ ”لکھنؤ اردو داستان گوین کا مرکز تھے۔“ (۵۷)

انہوں نے لکھنؤ کے معروف داستان گوین کا ذکر کیا ہے۔ ان میں مرزا طور، میر فدا علی، نوب ہادی علی خاں نیشاپوری، امیر خان، مودودی احمد حسن، فشی محمد حسین جاہ غنشی احمد حسین قمر لکھنوی، مرزا رجب علی بیگ سرور، فشی سخیل منیر، حکیم سید اصغر علی، شیخ تصدق حسین شامل ہیں۔ محمود بریلوی نے لکھا ہے کہ ”مرزا طور نے سب سے پہلے اس فن میں شہرت پائی۔ موجودہ صدی کے آخری عظیم اردو داستان گو لکھنؤ کے مرزا اتلن تھے۔“ (۵۸)

محمود بریلوی نے ”قصہ امیر حمزہ“ (خیل علی خاں اشک)، ”قصہ چہار درویش“ (میرامن) اور سید حیدر بخش حیدری کے قصہ مہر واد اور ”ھوٹا کہانی“ پر تفصیل روشنی ڈالی ہے۔ ان کے علاوہ حیدری کی ”آرائش محفل“، ”ہنت پیکر“، ”تاریخ نادری“، ”گل مغفرت“، ”گلزار دانش“، ”گلدستہ حیدری“ اور ”گلشن ہند“ کا ذکر کیا گیا ہے۔ آخر میں انشاء اللہ خان انشاء دہلوی کی ”دریائے کاف“ کی دل کھول کر تعریف کی گئی ہے۔ جو ایک مسلمان

ماہر لسانیات کی لکھی ہوئی پہلی اردو تراجم ہے۔ ڈاکٹر انور سدید نے چھٹے باب میں ”لکھنو کی داستان نگاری“ کے ذیلی عنوان کے تحت اس دور کی چند معروف داستانوں کے نام گنوانے کے بعد رجب علی بیگ سرور اور فقیر محمد گویا کی داستانوں کا ذکر کیا ہے۔ میرامن اور دیگر داستان نگاروں کا ذکر فورٹ ولیم کالج کے مصنفین کی ذیل میں آٹھویں باب میں کیا گیا ہے۔ ڈاکٹر انور سدید نے انش کی داستان نگاری پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھا ہے کہ ”لکھنو کی داستان نگاری میں انشاء اللہ خان انشا کا کارنامہ اجتہادی نوعیت کا ہے۔ انہوں نے ”رانی کیٹکی اور کنور اودے بھن“ کی کہانی لکھی اور اس میں یہ التزام رکھا کہ اس میں فارسی اور عربی کے الفاظ شامل نہ ہونے پائیں۔“ (۵۹)

ڈاکٹر انور سدید نے انشا کی ”سگ گوہر“ کے بارے میں اسلم پرویز کے حوالے

سے لکھا ہے

”داستان میں انشاء کی فنی ایج کا ایک اور زاویہ ”سگ گوہر“ ہے جس میں بے نقط الفاظ کے استعمال سے پوری کہانی بیان کی گئی ہے۔“ (۶۰)

چوتھویں باب میں محمود بریلوی نے لکھا ہے کہ ”اردو میں علامہ نذیر احمد نے ناول نویسی کا آغاز کیا تھا، جب کہ مختصر افسانہ نگاری علامہ راشد الخیری نے شروع کی تھی۔“ (۶۱)

ڈاکٹر انور سدید کے نزدیک بھی ”اردو ناول کے ابتدائی نمونے نذیر احمد دہلوی نے پیش کیے۔“ (۶۲) لیکن انہوں نے مختلف حوالوں سے ثابت کیا ہے کہ سجاد حیدر یدرم اردو کے پہلے افسانہ نگار ہیں۔

ڈاکٹر انور سدید نے مانک ٹالہ کے حوالے سے لکھا ہے:

”اپنی آپ بیتی میں پریم چند نے ”دنیا کا سب سے انمول رتن“ کو، جو ۱۹۰۷ء میں شائع ہوا اپنا پہلا افسانہ شمار کیا ہے۔“ (۶۳)

آگے چل کر ڈاکٹر انور سدید لکھتے ہیں:

”لیکن انہوں نے رسالہ ’زمانہ‘ کا مادہ اشاعت نہیں دیا۔ ڈاکٹر قمر رئیس، ڈاکٹر گونڈکا اور مانک ٹالہ کی تحقیق کے مطابق پریم چند کی دستیاب تخلیقات میں پہلی مطبوعہ کہانی ”روٹھی رانی“ ہے جو اپریل، مئی اور اگست ۱۹۰۷ء کے ”زمانہ“ میں شائع ہوئی۔ پریم چند نے ”سوز وطن“ کی اشاعت کا سال بھی ۱۹۰۹ء بتایا ہے حالانکہ یہ کتاب جون ۱۹۰۸ء میں شائع ہوئی تھی۔“ (۶۳)

ظاہر ہے کہ پریم چند نے دستاویزات دیکھے بغیر اپنی یادداشت پر انحصار کیا ہوگا اور یہ کہنا درست ہے کہ پریم چند کی پہلی کہانی ”دنیا کا سب سے انمول رتن“ نہیں بلکہ ”روٹھی رانی“ ہے۔“ (۶۵)

اب ہم خیستان کے افسانوں کی طرف آتے ہیں۔ ڈاکٹر انور سدید نے لکھا ہے کہ پطرس بخاری نے داخلی شہادتوں کی بنا پر ظاہر کیا ہے کہ

”یہ تراجم دراصل تقریباً طبع زاد تخلیقات ہیں اور جیسا سمجھا جاتا ہے ان سے کہیں زیادہ اور جمل واقع ہوئے ہیں۔“ (۶۶)

ڈاکٹر معین الرحمن نے بھی اس رائے کو تسلیم کرتے ہوئے لکھا ہے کہ

”یلدرم نے خدائے ذہن سے کام لے کر ان افسانوں کو معنوم و مانوس اشخاص و معاشرت اور منظر و پیش منظر کے ایسے رنگ و آہنگ میں پیش کیا ہے کہ ان ترجموں پر (اگر یہ واقعی ترجمے ہیں) آزاد ترجموں سے بڑھ کر کہیں طبع زاد ہونے کا گمان ہوتا ہے۔“ (۶۷)

ڈاکٹر انور سدید نے مزید لکھا ہے کہ:

”تصرف و ترجمہ پر مبنی افسانوں سے اگر قطع نظر بھی کر لیا جائے تو

اس حقیقت کا اظہار خود یدرم نے کیا ہے کہ "ازدواج محبت"، "غربت و وطن"، "حضرت دل کی سوانح عمری" اور "چڑیا چڑیا کی کہانی" میرے "ناکارہ" تخیل کا نتیجہ ہیں۔ (۶۸) اور ان کی اشاعت کی ترتیب زمانی حسب ذیل ہے۔

- |    |                       |                            |
|----|-----------------------|----------------------------|
| ۱۔ | ازدواج محبت           | تاریخ اشاعت دستیاب نہیں    |
| ۲۔ | غربت و وطن            | اردوئے معلیٰ۔ اکتوبر ۱۹۰۶ء |
| ۳۔ | حضرت دل کی سوانح عمری | محزن، فروری ۱۹۰۷ء          |
| ۴۔ | چڑیا چڑے کی کہانی     | محزن۔ اپریل ۱۹۰۷ء          |
| ۵۔ | حکایہ لیلیٰ مجنوں     | محزن، اکتوبر ۱۹۰۷ء         |

"چنانچہ" "غربت و وطن" پریم چند کے افسانے "روٹھی رانی" سے پہلے کا افسانہ ثابت ہو جاتا ہے اور یدرم اردو کے پہلے افسانہ نگار قرار پاتے ہیں۔" (۶۹)

ڈاکٹر انور سدید نے مزید لکھا ہے کہ ڈاکٹر معین الرحمن نے یدرم کے ایک قدیم افسانے "نشہ کی ترنگ" کی نشاندہی بھی کی ہے جو اردوئے معلیٰ میں اکتوبر ۱۹۰۰ء میں شائع ہوا۔ انہوں نے اس افسانے کے مندرجہ ذیل فنی محاسن بھی شمار کیے ہیں۔

"یہ تاثر کی وحدت، کردار کے ذہنی و نفسیاتی مطالعے، کش مکش، ابتدا، غروج اور انجام کے واضح تصور یا بالفاظ دیگر اپنی افسانویت کے اعتبار سے بڑا بھرپور اور موثر ہے۔" (۷۰)

چنانچہ انہوں نے فیصلہ دیا کہ:

"اب تک کے مطالعے کے مطابق اسے اردو کا اولین افسانہ کہا جاسکتا ہے۔" (۷۱)

چونکہ خارجی طور پر، "نشہ کی ترنگ" کے طبع زاد ہونے کی مستند شہادت دستیاب نہیں۔ اس



لیے ہماری نظر ”غربت و وطن“ پر ہی پڑتی ہے جسے خواہ یلدرم نے طبع زاد قرار دیا ہے در یہ افسانہ چونکہ پریم چند کے پہلے افسانے سے قریباً ایک سال پہلے چھپ چکا تھا اس لیے اسے اردو کا پہلا طبع زاد افسانہ اور یلدرم کو پہلا افسانہ نگار تسلیم کرنا مناسب ہے۔“ (۷۲)

پروفیسر محمود بریلوی یہ تو لکھتے ہیں کہ مختصر افسانہ نگاری راشد الخیری نے شروع کی تھی لیکن وہ اس بیانی کی تصدیق کے لیے کوئی حوالہ نہیں دیتے۔ اس کے برعکس ڈاکٹر انور سدید، یلدرم کو پہلا افسانہ نگار تسلیم کرتے ہیں تو ٹھوس شواہد اور حوالوں سے اپنے دعویٰ کو ثابت بھی کرتے ہیں۔ پروفیسر محمود بریلوی اور ڈاکٹر انور سدید کے درمیان پایا جانے والا یہی فرق ”اردو ادب کی مختصر تاریخ“ از ڈاکٹر انور سدید کو تحقیقی اعتبار سے مستند بناتا ہے۔

چوتھویں باب میں محمود بریلوی نے ”اردو کے مشہور اہل قلم“ کے سلسلے میں نہال چند لاہوری، میرامن، رجب علی بیگ سرور، مرزا غالب، علامہ شرر لکھنوی، حکیم محمد علی خاں لکھنوی، مولوی عزیز مرزا، پنڈت رتن ناتھ سرشار لکھنوی، سرسید احمد خاں، مولوی محمد حسین آزاد دہلوی، پروفیسر ذکاء اللہ دہلوی، ڈاکٹر نذیر احمد دہلوی، مولوی چراغ علی، سید علی بلگرامی، مرزا محمد ہادی رسوا، مولوی اکبر شاہ خاں نجیب آبادی، سید نصیر حسین خیال عظیم آبادی، میر ناصر علی دہلوی، سید سجاد حیدر یلدرم، علامہ راشد الخیری، سید سلطان حیدر جوش، غشی پریم چند، حسن نظامی، مرزا فرحت اللہ بیگ، خادم عباس، سید وقار عظیم اور پروفیسر احمد علی کا ذکر کیا ہے۔

ڈاکٹر انور سدید نے بھی مذکورہ مشہور اہل قلم میں سے اکثر و بیشتر کا ذکر کیا ہے لیکن محمود بریلوی کی طرح ایک ہی باب میں نہیں۔ آئیے یہ دیکھیں کہ ڈاکٹر انور سدید نے کس اہل قلم کا ذکر کس عنوان کے تحت کیا ہے۔

سرسید احمد خاں، ذکاء اللہ اور چراغ علی کا ذکر ”سرسید احمد خاں کا عہد“ کے تحت راشد الخیری، عبدالحلیم شرر اور مرزا رسوا کا ذکر ”فردغ نثر کے چند زاویے“ کے تحت، آزاد اور

ناصر علی کا ذکر "انشائی ادب" کے تحت، نہال چند لاہور اور میر امس کا ذکر "نورث ولیم کالج" کے تحت، رتن ناتھ سرشار کا ذکر "طنز و مزاح" کے تحت، رجب علی بیگ سرور کا ذکر "لکھنؤ کی داستان نگاری" کے تحت سید علی بگڑامی اور عزیز مرزا کا ذکر "عہد سرسید کے دیگر نثر نگار" کے تحت، اکبر شاہ نجیب آبادی کا ذکر "اردو کا ایک نیا مرکز، لاہور کے تحت، سلطان حیدر جوش کا ذکر "مختصر فسانہ" کے تحت، وقار عظیم کا ذکر "تنقید کے تین زاویے" کے ذیلی عنوان "رومانی تنقید" کے تحت، احمد علی کا ذکر "ترقی پسند تنقید" کے تحت اور غلام عباس کا ذکر "افسانے کا جہاں ایگزٹ" کے تحت کیا گیا ہے۔ مذکورہ اہل قلم کو ان کی تحریروں کے اعتبار سے مختلف عنوانات کے تحت زیر بحث لائے گئے ہیں۔ ڈاکٹر انور سدید کی "اردو ادب کی مختصر تاریخ" کو محمود بریلوی کی "مختصر تاریخ ادب اردو" پر برتری حاصل ہو جاتی ہے۔

محمود بریلوی نے پینتیسویں باب میں "اردو ڈرامہ، اسٹیج، فلمیں، ریڈیو اور ٹیلی ویژن" کے عنوان سے اردو ڈرامے کی تاریخ پر روشنی ڈالنے کے بعد دس ڈراموں اور ان کے لکھنے والوں کے نام دیے ہیں۔ اس کے بعد انہوں نے ان معروف ترین ڈراموں کا ذکر کیا ہے جو اسٹیج ہوئے ہیں۔

ریڈیو اور ٹیلی ویژن پر پیش کیے جانے والے ڈراموں کے بارے میں محمود بریلوی نے لکھا ہے کہ:

"شروع ہی سے ریڈیو پاکستان اور پاکستان ٹیلی ویژن پر ترقی پسندوں کا تسلط رہا جو آرٹ کے نام سے ہر خلاف اسلام تحریک کو فروغ دیتے رہے ہیں، مثلاً ٹیلی ویژن پر "منٹوراما" کے پروگرام کی اشاعت وغیرہ۔ معین الدین کے چند قابل تعریف ڈرامے ریڈیو سے نشر ہوئے اور ٹیلی ویژن پر دکھائے گئے، مثلاً تعلیم بالغاں، مرزا غالب بندر روڈ پر اور مال قلعہ سے ادا لوکھیت تک" (۷۳)

پاکستان ریڈیو ور نیلی ویشن کے بعض معروف ڈرامہ نگاروں کے سلسلے میں محمود بریلوی نے حسینہ معین، امجد اسد، مجید، سلیم چشتی، حمید کاشمیری، اشفاق احمد، سلیم احمد اور بانو قدسیہ کے نام لیے ہیں۔

ڈاکٹر انور سدید نے اردو ڈرامے کا جائزہ درج ذیل پانچ ذیلی عنوانات کے تحت کیا ہے

۱۔ اسٹیج ڈراما

۲۔ ریڈیو ڈراما

۳۔ ٹیلی ویشن ڈراما

۴۔ ادبی ڈراما

۵۔ منظوم ڈراما

ڈاکٹر انور سدید نے اردو ڈراما پر یہ حاصل بحث کی ہے۔ مختلف ڈرامہ نگاروں کا ذکر کیا ہے جنہوں نے ڈرامے کو اپنے خون جگر سے پران چڑھانے کی کوشش کی۔ ڈاکٹر انور سدید نے یہاں بھی تحقیق کا اسی معیار برقرار رکھا ہے اور جا بجا حوالوں سے اپنی تحریر کو مزین کیا ہے۔

چھتیسویں باب میں ”اردو میں تنقید مزاج و طنز نگاری“ زیر بحث لائے گئے ہیں۔ پروفیسر محمود بریلوی نے پندرہ نقادوں کا، شبلی، ابوالکلام آزاد، سید سمن ندوی، مولوی عبدالسلام ندوی، مولوی عبدالماجد فلسفی دریا بای، شیخ عبدالقادر، ڈاکٹر عبدالرحمن بجنوری، مہدی افادی، ڈاکٹر منووی عبدالحق، حامد حسن قادری، پروفیسر محمود خاں شیرانی، سید مسعود حسن رضوی ادیب لکھنوی، ڈاکٹر غلام محی الدین قادری زور اور ڈاکٹر عبادت بریلوی کا ذکر کیا ہے۔ پروفیسر محمود بریلوی نے ان نقادوں کے فن تنقید پر بہت کم بات کی ہے اور ان نقادوں کے حالات زندگی تفصیلاً بیان کرنے کی کوشش کی ہے۔

ڈاکٹر انور سدید نے ”تنقید ادب“، ”تحقیق کی روایت“ اور ”تنقید کے تین

زاویے" "رومانی تنقید"، "ترقی پسند تنقید، اور" نفسیاتی تنقید" کے علاوہ "تنقید کا جہان دیگر" ایسے عنوانات کے تحت تقریباً ہر قابل ذکر نقد کا ذکر کیا ہے اور ان کے سوانحی کوائف مرتب کرنے کے بجائے تمام تر توجہ ان کے تنقیدی و تحقیقی شعور، رویوں، رجحانات اور نظریات پر مرکوز کی ہے۔ ان نقادوں کی ایک فہرست ہی ڈاکٹر انور سدید کی کوشش و کاوش کی وضاحت کر دے گی۔

"تنقید ادب" کے تحت حالی، شبلی، آزاد، وحید الدین سلیم اور امجد امام اثر،

"مغربی نظریات کے زیر اثر تنقید" کے تحت شیخ عبدالقادر، عظمت اللہ خان،

بجنوری، عبدالقادر سروری، چکبست، مہدی افادی، حامد اللہ افسر، عبداللطیف، زور، نیاز اور عبدالماجد؛

"تحقیق کی روایت" کے تحت مالوی عبدالحق، کیفی، حافظ محمود شیرانی، شمس اللہ قادری، حسین ندوی، نصیر مدین ہاشمی، زور، حامد حسن قادری، مسعود حسن رضوی ادیب اور قاضی عبدالودود؛ "رومانی تنقید" کے تحت رشید احمد صدیقی، آل احمد سرور، خورشید الاسلام، وقار عظیم، عابد علی عابد، حمید احمد خان، یوسف حسین خان اور فراق گورکھپوری،

"ترقی پسند تنقید" کے تحت اختر رائے پوری، احتشام حسین، مجسوں گورکھپوری، احمد علی، سجاد ظہیر، عبدالعلیم، علی سردار جعفری، اختر انصاری، ظہیر کاشمیری، ممتاز حسین اور فیض،

"نفسیاتی تنقید" کے تحت میر جی، شیر محمد اختر، ریاض احمد اور محمد حسن عسکری اور "تنقید کا جہان دیگر" کے تحت صداح الدین احمد، کلیم الدین احمد، عندیاب شادانی، اعجاز حسین، مسعود حسن رضوی ادیب، اختر اور یونوی، محمد احسن فاروقی اور عزیز احمد کے تنقیدی افکار کا احاطہ کیا گیا ہے۔

"ترقی پسند اردو تنقید نگاری" اس ذیلی عنوان کے تحت پروفیسر محمود بریلوی نے صرف ایک صفحے پر تبصرہ کیا ہے جو بہت ہی مختصر ہے۔ یہ باب پڑھنے سے سیری نہیں ہوتی بلکہ تشنگی کا

احساس ہوتا ہے۔ یہی باب میں آٹھ مزاح نگاروں پر گفتگو کی گئی ہے۔ جن میں منشی سجاد حسین، پروفیسر رشید احمد صدیقی، میاں عبدالعزیز فلک پی، سید احمد شاہ بخاری پطرس، شوکت تھانوی، عظیم بیگ چغتائی، مرزا فرحت اللہ بیگ اور کنھیا لال کپور شامل ہیں۔

ڈاکٹر انور سدید نے گیارہویں باب میں "طنز و مزاح" (نثر) کے تحت فرحت اللہ بیگ، رشید احمد صدیقی، عظیم بیگ چغتائی، فلک پی، علامہ رموزی، محفوظ علی اور مہدی افادی کے علاوہ تیرہویں باب میں "طنزیہ اور مزاحیہ" کے تحت کنھیا لال کپور، کرشن چندر، منو، شفیق الرحمن، شوکت تھانوی، مشتاق احمد یوسفی، کرنل محمد خاں، فکر تونسوی، ابن اثنا، ابراہیم جلیس، مجد حسین، محمد خالد ختر، مسعود مفتی، احمد جمال پاشا، یوسف ناظم، مجتبیٰ حسین، مشکور حسین یاد، نظیر صدیقی، غلام انتظیم نقوی، مرزا محمد منور، زیندہ بوتھر، مشتاق قمر، رستم کپانی، صدیق سالک، ضمیر جعفری، ظفر الحسن درغام جیدانی اصغر کا ذکر کیا ہے۔

پروفیسر محمود بریلوی نے سینتھویں باب میں اردو صحافت کی تاریخ قلم بند کی ہے۔ انہوں نے لکھا ہے کہ:

"پہلا اردو اخبار "خیر خواہ ہند" کے نام سے ۱۸۴۷ء میں شائع ہوا تھا۔"

جب کہ ڈاکٹر انور سدید نے "صحافت کا فروغ" کے زیر عنوان لکھا ہے کہ

"۱۸۴۲ء میں "جام جہاں نما" کے نام سے ایک اخبار اردو میں

کلکتہ سے نکلنا شروع ہوا لیکن چند ہفتوں کے بعد اس کی زبان

فارسی کر دی گئی۔"

آگے چل کر "خیر خواہ ہند" کے بارے میں کہتے ہیں کہ

"اردو کی ادبی صحافت کا آغاز سالہ "خیر خواہ ہند" سے ہوا جسے

پادری آری ماتھر نے ۱۸۴۷ء میں مرزا پور سے جاری کیا۔"

پروفیسر بریلوی نے اس باب میں مختلف شہروں سے شائع ہونے والے اخبارات کی تفصیل



پیش کرنے کے علاوہ اردو کے معروف و مقبول ترین ادبی پروجیکٹ کی تکمیل بھی بہم پہنچائی ہیں۔

ارتیسویں باب میں محمود بریلوی نے ”ترقی پسند“ ناول اور افسانے پر روشنی ڈالی ہے۔ موصوف نے ”ترقی پسندوں“ کی خوب خبر لی ہے۔ لکھتے ہیں

”حقیقت پسندی (Realism) عریانی و فحاشی نیز ادبی مباحث میں بیباک و بد لحاظ جنسی ترغیبات کی ذمہ دار ہے۔ یورپ بلکہ کل مغربی دنیا کے حواسوں پر، نیز اس کے جدید لٹریچر پر، عورت سوار ہے۔ ایبسن (I B S E N) نے بالخصوص نسوانی تحریک (Feminism) کو سراہا۔ فرائڈ (Freud) کے فلسفہ نے بھی اس کو مدد دی۔ ”ترقی پسند“ اردو ادب میں ڈی ایچ لارنس (D H Lawrence) کی تحریروں سے یہ ”عورت پرستی“ مستعار لی گئی، جس کی ترقی کا سہرا سعادت حسن منٹو اور عصمت چغتائی وغیرہ کی نقش نگاری کے سر ہے۔ سعادت حسن منٹو کے مختصر افسانے ”دھواں“ اور ”بلادڑ“ وغیرہ، عصمت چغتائی، کے ”ی ف“ اور ”جال“ وغیرہ، محمد حسن عسکری کا ”پھسلن“ اور ممتاز مفتی کے بعض افسانے اس کے بدترین نمونے ہیں۔“ (۱)

اس کے بعد ”نگارے“ اور ”شعے“ کا ذکر کیا گیا ہے۔ ”پیلی کے خطوط“ کے بارے میں پروفیسر محمد بریلوی نے لکھا ہے کہ

”اگر اس کو ناول کہا جاسکے تو قاضی عبدالغفار کی تصنیف ”پیلی کے خطوط“ اردو میں ”ترقی پسند“ مختصر افسانے اور ناول کی نمائندہ پہلی کتاب تھی۔“ (۲)

پروفیسر محمود بریلوی نے اردو میں ”ترقی پسند“ ناول اور مختصر افسانہ کے بانی ہونے کی حیثیت

سے قاضی عبدالغفار کا ذکر خصوصیت سے کیا ہے۔ ”ترقی پسند“ مختصر افسانہ نویسوں میں ”اپندر ناتھ اشک“، یوندر ستیا رتھی، کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، علی عباس حسینی، خواجہ احمد عباس، سعادت حسن منٹو، رشید جہاں، عصمت چغتائی، محمد حسن عسکری کا ذکر کیا ہے۔

ڈاکٹر انور سدید نے قاضی عبدالغفار کا ذکر ”رومانی افسانہ“ کے تحت کیا ہے۔ ان کے نزدیک ”قاضی عبدالغفار کے افسانوں میں جذبہ مائل بہ پرواز رہتا ہے۔ لیکن وہ پسبان عقل کو بھی دور نہیں جانے دیتے۔“ ”پیشانی کے خطوط“ ”مجنوں کی ڈائری“ اور ”تین پیسے کی چھوکری“ ان کی رومانی مزاج کی آئینہ دار کتابیں ہیں۔“ ( )

ڈاکٹر انور سدید نے ”انٹارے“ کے افسانہ نگاروں احمد علی، رشید جہاں، محمود انظر اور سجاد ظہیر کا ذکر کرنے کے بعد ”ترقی پسند افسانے کے دور زریں“ کے تحت کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، عصمت چغتائی، حیات سند انصاری، خواجہ احمد عباس، اوپند ناتھ اشک، اختر انصاری، دیوندر ستیا رتھی، سہیل عظیم آبادی، اختر اورینوی، ڈاکٹر ختر حسین رائے پوری، احمد ندیم قاسمی، بلونت سنگھ اور مہندر ناتھ کے فن افسانہ نگاری پر بحث کی ہے جب کہ سعادت حسن منٹو اور محمد حسن عسکری سمیت کئی دیگر افسانہ نگاروں کا ذکر ”افسانے کا جہان دیگر“ کے تحت کیا ہے۔

پروفیسر محمود بریوی نے انٹالیسویں اور آخری باب میں ”اردو کی اہل قلم خواتین“ کے سلسلے میں بیگم عبدالقدور، نذر سجاد حیدر، حجب اسماعیل، (حجاب امتیاز علی) صالحہ عابد حسین، حمیدہ سلطان، اے آر خاتون، طاہرہ دیوی شیرازی، رشید جہاں، عصمت چغتائی، ممتاز شیریں، خدیجہ مستور، ہاجرہ مسرور، قرۃ العین حیدر، شائستہ اختر، تسنیم تسیم، سلمی رشید، صدیقہ بیگم، شکیلہ اختر، آغا حشر کاشمیری کی دختر سحاب قزلباش، اسماء طیب، عائشہ درانی، محمودہ رضویہ، جہان بانو، سیدہ اشرف، سنجیدہ اشرف، سرمد دیوی، ناہیدہ عالم، شفیق بانو، کوشلیہ اشک، صفرا ہمایوں مرزا، زہرہ جمیں، صفیہ اختر، آمنہ نازلی اور کشور ناہید کا ذکر

کیا ہے۔ پروفیسر صاحب نے ان اہل قلم خواتین کی تصانیف بتانے پر ہی اکتفا کیا ہے۔  
 ڈاکٹر انور سدید نے اہل قلم خواتین کے لیے الگ باب قائم نہیں کیا البتہ ”افسانہ  
 آزادی کے بعد“ کے تحت مرد افسانہ نگاروں کے ساتھ ساتھ درج ذیل خواتین کے فکر و فن  
 پر بات کی ہے۔

قرۃ العین حیدر، خدیجہ مستور، ہاجرہ سرور، ممتاز شریں، جمیلہ ہاشمی، بانو قدسیہ،  
 الطاف فاطمہ، جیلانی بانو، رضیہ فصیح احمد، فرخندہ لودھی، سائرہ ہاشمی، سیدہ حنا، رشیدہ رضویہ،  
 واجدہ تبسم، عذرا الصفر۔

”سماپتی و تجریدی افسانہ“ کے تحت خالدہ حسین اور زاہدہ حنا کا ذکر کیا گیا ہے۔  
 پروفیسر محمود بریلوی کی ”مختصر تاریخ ادب اردو“ تحقیق کے تقاضوں کو پورا نہیں  
 کرتی۔ اسے پڑھ کر تشنگی کا احساس ہوتا ہے۔ اس کے برعکس ڈاکٹر انور سدید کی ”اردو ادب  
 کی مختصر تاریخ“ اردو زبان و ادب کے تمام گوشوں کا احاطہ کرتی ہے۔



## حوالہ جات

- ۱۔ پروفیسر محمود بریلوی، ”مختصر تاریخ ادب اردو“ شیخ غلام علی اینڈ سنز، لاہور، اشاعت اول ۱۹۸۵ء
- ۲۔ ڈاکٹر انور سدید ”اردو ادب کی مختصر تاریخ“ مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد طبع اول فروری ۱۹۹۱ء
- ۳۔ محمود بریلوی: ”مختصر تاریخ ادب اردو“ ص ۳۰
- ۴۔ ایضاً
- ۵۔ ڈاکٹر انور سدید ”اردو ادب کی مختصر تاریخ“ ص ۱۱۵
- ۶۔ محمود بریلوی: ”مختصر تاریخ ادب اردو“ ص ۳۰
- ۷۔ ڈاکٹر انور سدید، ”اردو ادب کی مختصر تاریخ“ ص ۱۱۵
- ۸۔ محمود بریلوی: ”مختصر تاریخ ادب اردو“ ص ۳۱
- ۹۔ ڈاکٹر انور سدید ”اردو ادب کی مختصر تاریخ“ ص ۳
- ۱۰۔ محمود بریلوی ”مختصر تاریخ ادب اردو“ ص ۳۲
- ۱۱۔ ڈاکٹر انور سدید، ”اردو ادب کی مختصر تاریخ“ ص ۱۰۶
- ۱۲۔ محمود بریلوی: ”مختصر تاریخ ادب اردو“ ص ۳۳
- ۱۳۔ ڈاکٹر انور سدید ”اردو ادب کی مختصر تاریخ“ ص ۱۰۲
- ۱۴۔ محمود بریلوی: ”مختصر تاریخ ادب اردو“ ص ۳۵
- ۱۵۔ ایضاً، ص ۴۸
- ۱۶۔ ایضاً، ص ۵۴
- ۱۷۔ ڈاکٹر انور سدید ”اردو ادب کی مختصر تاریخ“ ص ۸۵

- ۱۸۔ محمود بریلوی "مختصر تاریخ ادب اردو" ص ۵۸، ۵۷
- ۱۹۔ ڈاکٹر جمیل جالبی "تاریخ ادب اردو" جلد اول، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۷۵ء: ص ۵۳۲
- ۲۰۔ ڈاکٹر وحید قریشی، دلی پر مذاکرہ۔ اوراق، لاہور شمارہ ۳ (۱۹۶۷ء)۔ ص ۹
- ۲۱۔ مولوی عبدالحق نے یہ سن وفات ایک قلمی نسخے کے ایک قطعے سے نکال ہے۔
- سال وفاتش خود از سرالہام گفت باد پنہ ولی، ساقی کوثر علی
- "اعراس نامہ" کے حوالے سے ڈاکٹر ظہیر الدین مدنی نے اسے درست قرار دیا ہے۔ ڈاکٹر وحید قریشی نے بھی ولی کا سال وفات ۱۱۱۹ھ (۱۷۰۷ء) تسلیم کیا ہے۔ (بحوالہ اوراق ۳/۱۹۶۷ء)۔ ص ۱۲
- ۲۲۔ مذکورہ بالتمام حوالے ڈاکٹر انور سدید نے "اردو ادب کی مختصر تاریخ" ص ۱۳۱، ۱۳۲ پر دیئے ہیں۔
- ۲۳۔ محمود بریلوی، "مختصر تاریخ ادب اردو" ص ۶۱
- ۲۳۔ ڈاکٹر انور سدید "اردو ادب کی مختصر تاریخ" ص ۱۳۹
- ۲۴۔ محمود بریلوی: "مختصر تاریخ ادب اردو" ص ۶۲
- ۲۵۔ ایضاً، ص ۶۳
- ۲۶۔ ایضاً، ص ۶۴
- ۲۷۔ ڈاکٹر انور سدید "اردو ادب کی مختصر تاریخ" ص ۴۰!
- ۲۸۔ ایضاً، ص ۱۳۲
- ۲۹۔ ایضاً، ص ۱۳۱
- ۳۰۔ محمود بریلوی: "مختصر تاریخ ادب اردو" ص ۷۳
- ۳۱۔ ایضاً، ص ۸۹



- ۳۲۔ محمود بریلوی ”مختصر تاریخ ادب اردو“ ص ۹۴، ۹۵
- ۳۳۔ مصطفیٰ خان شیفہ ”گلشن بے خار“ (ترجمہ احسان الحق) ایجوکیشنل کانفرنس کراچی ۱۹۶۲ء، ص ۵۱۹
- ۳۴۔ رام بابو سکسینہ ”تاریخ ادب اردو“ (ترجمہ مرزا محمد عسکری) نولکشور پریس لکھنؤ، بار سوم: ص ۲۵۹
- ۳۵۔ مذکورہ دونوں حوالے ”اردو کی مختصر تاریخ“ (انور سدید) ص ۲۱۹ سے دیے گئے ہیں۔
- ۳۶۔ محمود بریلوی ”مختصر تاریخ ادب اردو“ ص ۱۱۱، ۱۱۳
- ۳۷۔ ایضاً، ص ۱۳۴
- ۳۸۔ ایضاً، ص ۱۹۲
- ۳۹۔ ایضاً، ص ۱۹۶
- اقبال کی تاریخ پیدائش نزاعی ہے اور محققین اور ماہرین اقبالیات کا ابھی تک کسی ایک پر اتفاق نہیں ہو سکا۔ میونسپل کمیٹی سیکنڈ کے ریکارڈ کے مطابق ۲۲ فروری ۱۸۷۳ء درست ہے۔ عبدالواحد معینی نے ”نقش اقبال“ میں نئے شواہد فراہم کر کے ۹ نومبر ۱۸۷۷ء (۳ ذی قعدہ ۱۲۹۴ھ) کو صحیح تاریخ پیدائش قرار دیا ہے۔ حکومت پاکستان کی مقررہ کردہ تاریخ بھی یہی ہے۔ اقبال کی تمام مستند سوانح عمریوں میں تاریخ پیدائش ۲۲ فروری ۱۸۷۳ء ہی متی ہے۔
- ۴۰۔ محمود بریلوی: ”مختصر تاریخ ادب اردو“ ص ۲۰۱
- ۴۱۔ ڈاکٹر انور سدید ”اردو ادب کی مختصر تاریخ“ ص ۴۷۳
- ۴۲۔ محمود بریلوی: ”مختصر تاریخ ادب اردو“ ص ۲۰۲
- ۴۳۔ ڈاکٹر انور سدید ”اردو ادب کی مختصر تاریخ“ ص ۳۲۹

- ۴۴۔ محمود بریلوی: "مختصر تاریخ ادب اردو" ص ۲۰۲
- ۴۵۔ ڈاکٹر انور سدید: "اردو ادب کی مختصر تاریخ" ص ۲۲۹
- ۴۶۔ محمود بریلوی: "مختصر تاریخ ادب اردو" ص ۲۰۵
- ۴۷۔ ڈاکٹر انور سدید: "اردو ادب کی مختصر تاریخ" ص ۳۵۰
- ۴۸۔ ایضاً، ص ۳۳۱
- ۴۹۔ محمود بریلوی: "مختصر تاریخ ادب اردو" ص ۲۰۷
- ۵۰۔ ڈاکٹر انور سدید: "اردو ادب کی مختصر تاریخ" ص ۳۵۳
- ۵۱۔ محمود بریلوی: "مختصر تاریخ ادب اردو" ص ۲۱۴
- ۵۲۔ ایضاً، ص ۲۲۴
- ۵۳۔ ایضاً، ص ۳۳۱
- ۵۴۔ ڈاکٹر انور سدید: "اردو ادب کی مختصر تاریخ" ص ۲۳۷
- ۵۵۔ محمود بریلوی: "مختصر تاریخ ادب اردو" ص ۳۳۹
- ۵۶۔ ڈاکٹر انور سدید: "اردو ادب کی مختصر تاریخ" ص ۶۸
- انور سدید نے اس کا حوالہ یوں دیا ہے: مولوی عبدالحق: "اردو کی ابتدائی نشوونما میں صوفیا کا کام"۔ ص ۸ علی گڑھ۔ ت۔ ن
- ۵۷۔ محمود بریلوی: "مختصر تاریخ ادب اردو" ص ۳۴۲
- ۵۸۔ ڈاکٹر انور سدید: "اردو ادب کی مختصر تاریخ"۔ ص ۷۳ بحوالہ مولوی عبدالحق: "اردو کی ابتدائی نشوونما" ص ۲۰
- ۵۹۔ محمود بریلوی: "مختصر تاریخ ادب اردو" ص ۳۵۳
- ۶۰۔ ڈاکٹر انور سدید: "اردو ادب کی مختصر تاریخ" ص ۲۲۹
- ۶۱۔ ایضاً، ص ۳۵۳

- ۶۲۔ ڈاکٹر انور سدید: ”اردو ادب کی مختصر تاریخ“، ص ۳۵۷
- ۶۳۔ ایضاً، ص ۳۵۷، ۳۵۸
- ۶۴۔ ایضاً، ص ۲۱۰، ۲۱۱
- ۶۵۔ ایضاً، ص ۲۱۱ بحوالہ ”انشاء اللہ خاں انشاء“ عہد اور فن“ از اسلم پرویز ص ۱۸۲۔  
دہلی ۱۹۶۱ء
- ۶۶۔ محمود بریلوی: ”مختصر تاریخ ادب اردو“ ص ۳۸۸
- ۶۷۔ ڈاکٹر انور سدید: ”اردو ادب کی مختصر تاریخ“ ص ۲۹۸
- ۶۸۔ ایضاً، ص ۲۷۱ بحوالہ نقوش آپ بیتی نمبر ص ۱۹۷
- ۶۹۔ ایضاً، ص ۲۷۱ بحوالہ مائیک ٹالہ“ پریم چند اور تصانیف پریم چند“ ص ۱۵۰  
۔ دہلی ۱۹۸۳ء
- ۷۰۔ ایضاً، ص ۲۷۲
- ۷۱۔ پطرس بخاری۔ بحوالہ مقالہ اردو کا پہلا افسانہ از سید ڈاکٹر معین الرحمن۔ فنون  
غالب نمبر ۱۹۶۹ء۔ ص ۴۰۷
- ۷۲۔ ڈاکٹر معین الرحمن۔ بحوالہ ایضاً، ص ۴۰۶
- ۷۳۔ بحوالہ ”نوٹ“ خیالستان، مرتبہ غلام حسین ذوالفقار  
مذکورہ تینوں حوالے انور سدید نے ”اردو ادب کی مختصر تاریخ“ کے صفحہ ۳۷۲ پر  
دیئے ہیں۔
- ۷۴۔ ڈاکٹر انور سدید: ”اردو ادب کی مختصر تاریخ“ ص ۳۷۲
- ۷۵۔ ایضاً بحوالہ ڈاکٹر معین الرحمن ”اردو کا پہلا افسانہ“ مشمولہ فنون غالب نمبر ۱۹۶۹ء
- ۷۶۔ ایضاً، ص ۳۷۳ بحوالہ ”نوٹ“ خیالستان مرتبہ غلام حسین ذوالفقار
- ۷۷۔ ایضاً، ص ۳۷۳

- ۷۸۔ محمود بریلوی: ”مختصر تاریخ ادب اردو“ ص ۲۹۹
- ۷۹۔ ایضاً، ص ۴۲۱
- ۸۰۔ ڈاکٹر انور سدید ”اردو ادب کی مختصر تاریخ“ ص ۲۶۹، بحوالہ حامد اللہ افسر ”اردو کا پہلا اخبار“ مشمولہ ”مشرّب“
- ۸۱۔ ایضاً، ص ۲۷۰
- ۸۲۔ محمود بریلوی: ”مختصر تاریخ ادب اردو“ ص ۴۳۱
- ۸۳۔ ایضاً، ص ۴۳۱
- ۸۴۔ ڈاکٹر انور سدید ”اردو ادب کی مختصر تاریخ“ ص ۴۷۲

## بalti (Balti)

Baltistan is a beautiful area in the north of Pakistan. The capital is Skardu and the local language is known as Balti. This essay not only provides details about Baltistan, but also discusses the language, its history and literature, its similarities with Urdu and its significant aspects.



وطن عزیز کے پر لطف، دلکش اور معزی حسن سے بھرپور شمالی علاقے جو ملاکنڈ کے مقدس پہاڑوں سے شروع ہو کر خجراب، سکردو اور استور تک سترالیس ہزار مربع میل کے علاقوں پر پھیلے ہوئے علاقے ہیں۔ عام طور پر شمالی علاقہ جات کے نام سے جانے جاتے ہیں جو قدیم وقتوں میں دروستان کے نام سے مشہور و معروف تھے۔ جس کے بعد وہ اپنے مقامی ناموں سے مشہور رہے ہیں۔ ان علاقوں میں سوات کوہستان، دیر کوہستان، چترال، کافرستان، کشمیر کا شارد، اباسین کوہستان، ریاست داریل، ریاست تانگیر، چلاس، گوہر آباد، گلگت، ہنزہ اور بلتستان کے وسیع و عریض علاقے شامل تھے۔

یہ تمام علاقے اپنے فطری حسن، صاف و شفاف ماحول اور آب و ہوا، بلند و بالا کہساروں، برف پوش چوٹیوں، گھنے جنگلات، بے شمار تفریحی مقامات، مختلف ادوار کے آثار قدیمہ، دنیا بھر سے زیادہ اور وافر مقدار میں چٹانوں پر کندہ کتبہ جات، جھاگ اڑاتے



ہوئے دریا، ندی، نالوں اور رتی آبشاروں، مختلف قسم کے چرند و پرند، بہترین قیمتی پتھروں کی کانوں، ہر موسم کی مناسبت سے لذیذ اور وافر پھل پھول، دنیا بھر میں شہرت رکھنے والی بلند ترین چوٹیوں اور وسیع و عریض گلیشئرز، مختلف قسم کے قبائل اور نسلوں اور اسی کے ساتھ ساتھ مختلف خاندانوں سے تعلق رکھنے والی بہت سی زبانوں کے لیے ایک عالمی شہرت رکھتے ہیں۔

ان دلکش اور دربارہ حلقوں میں ایک وسیع و عریض خطہ بلتستان کے نام سے مشہور ہے جو سیاسی، انتظامی اور لسانی اعتبار سے ان سب علاقوں سے مختلف ہے۔ جس کا صدر مقام سکردو جیسا پاک و شفاف شہر ہے۔ جس کا لب بازار ایشیا کے چند بازاروں میں سے ایک ہے۔ جس طرح کہ یہ علاقہ بلتستان کے نام سے شہرت رکھتا ہے۔ اس طرح یہاں بولی جانے والی زبان بتی کے نام سے مشہور ہے۔ اُرچہ اسی بلتستان میں دو، تین اور زبانیں بولی جاتی ہیں۔ لیکن یہاں کی سب سے بڑی زبان بلتی ہے۔ جو نوے فیصد لوگوں کی مادری زبان ہے۔ آج کی اسی نشست میں اسی زبان کے بارے میں ابتدائی معومات کے طور پر کچھ پیش کیا جاتا ہے۔ لیکن زبان پر بحث کرنے سے پہلے یہ ضروری معلوم ہوتا ہے کہ یہاں کی دیگر چیزوں کے بارے میں سرسری سی روشنی ڈالی جائے تاکہ زبان کے ساتھ ساتھ بونے دامن کی معاشرتی، ثقافتی، مذہبی اور سیاسی زندگی کے بارے میں کچھ معلوم ہو سکے۔

نام بلتستان کا نام جدید دور کا نام گنا جاتا ہے۔ کہتے ہیں کہ پرانے وقتوں میں خاص کر یونانی تاریخ دان اس کو بلیتے (Byliti) کہتے تھے جب کہ لداخ کے لوگ، قبل اسلام اسے سوری بتان (Suri Butan) کہتے یعنی خوبانی کی سرزمین، چینی سیاح ہوں سانگ اس کا نام پلؤل (Palele) بتاتا ہے۔ ایک صدی کے بعد اس کے لیے بولوا عظیم کا نام استعمال ہوا ہے۔ مارکو پولو (نامور سیاح) بھی اس علاقے کو بولر کہتا ہے۔ اس علاقے کا بلتی

نام ۱۹۳۳ء میں مرزا حیدر کے حمصے تک نہیں پڑا تھا۔ مرزا خیدر جو کہ ایک بڑا تاریخ دان بھی تھا۔ اپنی اہم تاریخ، تاریخ رشیدی، میں بہستان کے بادشاہ کو چوپان بلتی لکھا ہے۔ (۱) جب کہ کسی وقت اسے پورگی کے نام سے بھی یاد کیا گیا ہے۔

حدود اربعہ۔ بہستان کے مغرب میں ضلع گلگت اور ضلع دیامر کی وادیاں، مشرقی میں بھارتی مقبوضہ اضلاع کرگل و لدراخ، شمال میں چینی صوبہ سنکیانگ اور جنوب میں بھارتی مقبوضہ کشمیر واقع ہے۔

رقبہ۔ آبادی۔ بہستان کی کل آبادی تقریباً ساڑھے تین لاکھ ہے۔ جب کہ اس کا رقبہ ستائیس ہزار کلومیٹر مربع ہے۔

لوگ اور نسل یہاں کے لوگوں کی اصل نسل کے بارے میں مختلف ماہرین مختلف آراء رکھتے ہیں۔ مشہور انگریزی محقق مسٹر ڈیو کا خیال ہے کہ بہستان اور تبت کے تاتاریوں کے خدوخال میں فرق ملاقاتی آب و ہوا اور مذہب کے اختلافات کی وجہ سے ہے جب کہ دیگر ماہرین کا خیال ہے کہ وادی روندو کی طرف سے درد، شگر کی طرف سے کرغزی اور درد اور چلو کھرمنگ کی طرف سے تاتاری خانہ بدوش قبائل نے یہاں آکر آبادی کا آغاز کیا۔ جب کہ دیگر کا کہنا ہے کہ بہستان کی آبادی نسلی اعتبار سے منگولوں اور آریاؤں کا مرکب ہے۔ بذلف کا کہنا ہے کہ تاتاری حملہ آور باہر سے آکر یہاں کی درد نسلوں کے ساتھ شریک ہو گئے۔

دیگر لوگ خالص بھتیوں کے علاوہ یہاں آریائی نسل کے چار درد قبائل، شین، یشکن، کمین اور ڈوم ہیں۔

بڑی وادیاں: وادی سکردو، وادی روندو، وادی شگر، وادی چلو، وادی کھرمنگ وادی شنگھو ہیں۔

بڑے دریا: دریائے سندھ، دریائے شیوق، دریائے نگر، دریائے شگر، دریائے

دراس، دریائے شور، دریائے برالد اور دریائے شبر بڑے دریا ہیں۔

بڑی جھیلیں بڑی جھیلوں میں سد پارہ، کچورہ، کت پناہ، جیناریہ، گالنجے اور شومر شامل ہیں۔ (۳)

جنگلات اگرچہ ان علاقوں میں نیچے کے علاقوں کوہستان اور سوات کی طرح نامور جنگلات تو نہیں ہیں پھر بھی کچھ جنگلات رکھتے ہیں جن میں چیر، جونپیر، بھوج پتر اور قدرتی ادویاتی جڑی بوٹیاں بڑی مقدار میں موجود ہیں۔

معدنیات۔ یہاں کی معدنیات میں سونا، زیر مہر، سنگ مرمر، ابرق، سلاجیت، لوہا، سیسہ اور سرمہ قابل ذکر ہیں۔

لوگوں کے پیشے چونکہ ان علاقوں میں کوئی کارخانے، فیکٹریاں اور انڈسٹریاں نہیں ہیں۔ اس لیے لوگوں کا زیادہ تر گزارہ کھیتی باڑی اور مویشی پالنے پر ہے۔ چونکہ اس کا موسم پیداوار کے لیے زیادہ موزوں نہیں اس لیے سال میں ایک فصل اچھی طرح اگتی ہے۔ یہاں پر خریف کی فصلیں زیادہ اچھی نہیں اگتیں پیداوار میں گیہوں، جو، مٹر، مسور، باقلہ وغیرہ ہیں، جب کہ مختلف قسم کی سبزیاں نمائز، گوبھی، آلو، بیٹن، مولیٰ اور شاہجم پیدا ہوتے ہیں۔

پھل پھول پھل پھول کے لیے خاصا مشہور علاقہ ہے۔ یہاں کے سیب بڑے لذیذ اور بڑے نازک ہوتے ہیں۔ اس لیے منڈی پہنچنے سے پہلے سڑ جاتے ہیں۔ پھلوں میں آلو بخارا، توت، گیلاس، لوچہ، خوبانی، ناشپاتی، آڑو، انگور اور انار زیادہ مشہور ہیں۔

برتن سازی یہ علاقہ برتن سازی کے لیے بڑی شہرت رکھتا ہے۔ لیکن یہ برتن صرف اور صرف ایک قسم کے نرم پتھر جسے سنگ خارا کہتے ہیں سے مختلف علاقوں مثلاً برالدو، ہاشہ اور شوہیں بنائے جاتے ہیں۔ (۴)

مشہور چوٹیاں۔ ماشا بروم (۲) چھونمو بروم (۳) گاشا بروم، براڈ پیک،

ان میں چھو نمبر دوم K-2 کے نام سے مشہور ہے جن کی بلندی ۸۶۱۵ میٹر ہے۔  
 گلکیشیرز قطبین کے بعد دنیا کے سب سے بڑے گلکیشیرز مثلاً سیاچن، ہیانو، بلتورو، چھو غو  
 اور زینگمو اسی علاقے میں پائے جاتے ہیں۔

لوگوں کی اخلاقی حالت ان لوگوں میں طبقات کا کوئی وجود نہیں۔ یہاں کے  
 باشندے، صلح و آشتی، امن پسندی، خوش اخلاقی، مہمان نوازی اور تہذیب و آداب میں اپنی  
 مثال آپ ہیں۔ چوری، اغوا، قتل، ڈاکہ زنی اور غنڈہ گردی یہاں سرے سے ہی موجود نہیں  
 یہاں قاتل کے بھی قتل سے گریز کیا جاتا ہے۔ بلتستان کے مجلسی آداب پڑوس کے علاقوں  
 کے لوگوں میں آداب بلتستان کے نام سے مشہور ہیں۔ (۵)

علاج معالجہ جدید علاج کے علاوہ یونانی طب کے مطابق نشتر اور جڑی بوٹیوں اور  
 نجوم کی کتابوں کے مطابق دوا، دعاؤں اور تعویذوں کے ذریعے علاج کا رواج بھی عام  
 ہے۔ کتب نجومیوں کے علاوہ یہاں ان کی ایک اور قسم موجود ہے۔ جو یان کہلاتے ہیں ان  
 کا دعویٰ ہے کہ اس دوران جنات انہیں غیب کی خبر دیتے ہیں۔ چوری، ڈاکے وغیرہ کی  
 صورت میں سراغ رسانی کے لیے لوگ ان کی خدمات حاصل کرتے ہیں۔ بلتستانی لوگ نجوم  
 وجفر کے سخت معتقد ہوتے ہیں۔

گنتی۔ ناپ تول۔ جنتری۔ بلی میں گنتی بائیں سے دائیں کو لکھی جاتی ہے۔ ناپ  
 تول کے لیے جدید اوزان کے علاوہ مقامی طور طریقے استعمال میں لائے جاتے ہیں۔ بلی  
 جنتری بارہ سالوں کی ایک گردش یہ منحصر ہوتی ہے۔ ان کے مہینوں کے نام چین والوں کے  
 ناموں پر ہیں۔ ۲۱ مارچ سال کا پہلا دن گنا جاتا ہے۔ کھیتی باڑی کے کاموں میں حساب  
 کتب عربی شمسی مہینوں سے اور مذہبی معاملات میں عربی قمری مہینوں سے کرتے ہیں۔

اسلام کی آمد اسلام سے پہلے بلتستان والے بدھ مت کے پیرو تھے۔ اس سے پہلے  
 دیوی دیوتاؤں کو پوجتے تھے اور اس وقت کا مذہب بون چھون کہلاتا تھا۔ (۶)



مقامی روایات کے مطابق بلتستان میں اشاعت اسلام کا آغاز حضرت امیر کبیر سید علی ہمدانی نورانیہ مرقدہ کے ہاتھوں ہوا۔ آپ سال ۱۳۷۳ء اور ۱۳۸۴ء کے دوران تین بار کشمیر شریف لائے اور ہر بار چھوڑیٹ لا کے راستے بلتستان کا دورہ فرمایا۔ پلو اور شنگر میں ترویج دین مبین کی تکمیل آپ کے مبارک ہاتھوں سے ہوئی اور سکر دو، روندو، کھرمنگ میں اشاعت دین اسلام حضرت میر شمس الدین عراقی کے ہاتھوں مکمل ہوتی، اندازہ ہے کہ سال ۱۵۰۲ء تک سارا علاقہ بلتستان مشرف بہ اسلام ہوا۔ (۷)

آب دہوا یہاں کی آب دہوا سرد خشک ہے، بارش بہت کم ہونے کی وجہ سے یہاں قدرتی جنگلات نہ ہونے کے برابر ہیں۔ یہ وادی مون سون کی نعمت سے محروم ہے۔ یہاں کا موسم سرہ بڑا سخت اور ٹھنڈا ہوتا ہے۔ جب کہ موسم گرما معتدل رہتا ہے۔

دیگر زبانیں بلتی کے علاوہ بلتستان میں شین، کشمیری، جنگ ٹھنگ، گوجری و پشتو بولی جاتی ہے۔

ہتی زبان جیسا کہ گزشتہ صفحات میں عرض کیا گیا کہ بلتستان کی سب سے بڑی زبان بلتی ہے۔ جو یہاں کے نوے فیصد لوگوں کی مادری زبان ہے اس زبان کو مختلف ناموں سے یاد کیا جاتا ہے۔ مثلاً بلتی (Balti) بلتستانی (Baltistani) بھونیا (Bhotia) جو کہ سینو تبتی (Sino Tihetan) تبتی برمن Tibeto-Buman، بودک (Bodic) بدھی تبتی Bodish Tiktam کے نام اور خانان سے مشہور ہے۔ بنیادی طور پر یہ تبتی زبان بلتستان کے علاوہ لداخ، بھوٹان، سکم، نیپال، تبت اور چین میں بولی جاتی ہے جو اندازاً دنیا بھر میں دس لاکھ لوگ بولتے ہیں۔ جب کہ بلتستان میں یہ تین لاکھ لوگوں کی زبان ہے۔

رسم الخط اس کا اپنا قدیم رسم الخط بدھی سنسکرت ہے جو دیوناگری سے لیا گیا ہے۔ اس رسم الخط کو ای۔ گے۔ اگے کہتے ہیں۔ (۸) اگرچہ آج کل اسے عربی اور فارسی رسم الخط Perso-Arabic Script میں لکھا جاتا ہے۔



ہلتی زبان کا نخط ط ہلتی زبان کے انخطاط کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ اس زبان کا اصلی رسم الخط اگے 'متروک ہونے سے فارسی عربی رسم الخط کو بوقت ضرورت کام میں آیا جاتا رہا۔ وہ اس لیے کہ ضرورت کے علاوہ اس سے مذہبی عقیدت بھی وابستہ تھی۔ (۹)

نیا رسم الخط بلتستان کے شمال جنوب اور مغرب کے سارے علاقوں میں فارسی رسم الخط رائج تھا۔ لیکن فارسی رسم الخط کا دامن ہلتی زبان میں موجود جملہ آوازوں کو ضبط تحریر میں لانے کی وسعت نہیں رکھتا تھا جن کی وجہ سے اس رسم الخط میں لکھی ہوئی ہلتی زبان کی عبارت صحیح طور نہیں پڑھی جاسکتی تھی۔ (۱۰)

حلقہ علم و ادب ۱۹۹۰ء میں حلقہ علم و ادب بلتستان نے جناب محمد یوسف حسین آبادی کی قیادت میں ان چند حروف تہجی کے اضافے کے ساتھ جن کی ہلتی زبان کو ضرورت ہے اور اردو کے سینتیس (۳۷) حروف تہجی کے علاوہ ہلتی زبان کے مفرد اور مرکب تیرہ حروف کے اضافے کے ساتھ یہ رسم الخط مکمل کیا گیا۔ سات حروف میں ہلتی زبان کی آواز پیدا کرنے کے لیے مزید نقطے اور خصوصی علامات بڑھادی گئیں۔ اب یہ رسم الخط پچاس حروف تہجی پر مشتمل ہر لحاظ سے مکمل ہے۔ (۱۱) قدیم رسم الخط کے بارے میں کچھ تفصیل اس طرح بھی ہے کہ سکھ، تبت اور لداخ میں اب بھی وہی رسم الخط مستعمل ہے جو اشاعت اسلام سے قبل بلتستان میں بھی رائج تھا۔ یہ رسم الخط اصل میں ساتویں صدی عیسوی میں سنسکرت دیوناگری سے لیا گیا تھا۔ اس میں اس وقت کی مذہبی تعلیمات، نظمیں اور خطوط لکھے جاتے تھے اور یہ خط بائیں سے دائیں کو لکھا جاتا تھا۔ (۱۲)

اسی طرح نئے خط کے بارے میں بھی یہ مکمل بیان پڑھنے کو مل جاتا ہے کہ بلتستان میں اشاعت اسلام کے ساتھ اسی زبان میں عربی اور فارسی کی مذہبی اصطلاحات ناگزیر طور پر داخل ہو گئیں، تو یہ رسم الخط خود بخود متروک ہو گیا۔ مزید یہ کہ بدھ مت اور بودھوں کی یادگار سمجھ کر مسمان آبادی کی دلچسپی اس سے اٹھ گئی اسے متروک ہوئے تقریباً

پانچ سو سال ہوئے ہیں۔ یہاں تک کہ اس کو بالکل بھلا دیا گیا۔ اس کے بجائے فارسی رسم الخط میں بوقت ضرورت بلتی زبان کی کتابت بھی رائج ہو گئی۔ فارسی رسم الخط میں بلتی زبان میں موجود آوازوں کو ضبط تحریر میں لانے کی وسعت نہیں، یہی وجہ ہے کہ اس میں بلتی عبارت صحیح طور پر نہیں پڑھی جاسکتی۔“ (۱۲)

پاک روشتہ زبان ماہرین کے مطابق یہ زبان بلتستان بھی کچھ حد تک اپنی ابتدائی شکل میں قائم ہے۔ جب کہ دیگر علاقوں میں مرور ایام کے ساتھ مختلف عوامل نے اس میں بہت سی تبدیلیاں پیدا کی ہیں۔

تلفظ کے لحاظ سے بلتی زبان تلفظ کے لحاظ سے مشکل زبان ہے۔ لیکن گرامر کے لحاظ سے خاصی آسان ہے۔ اس میں نہ تذکیر و تانیث کے لیے علیحدہ صیغے ہیں اور نہ جمع واحد کے لیے الگ الگ فعلی صورتیں ہیں۔ فعل مجہول کا سرے سے کوئی صیغہ ہی نہیں۔ تلفظ کی اس مشکل کی رو سے، دو بہترین کتابیں جو ۱۹۳۴ء ایک انگریز عالم A.F.C Reed نے بلتی ضرب الامثال اور بلتی گرامر (1) Balti Prawks (2) Balti Grammer کے نام سے نہایت عرق ریزی سے لکھتی تھیں۔ پھر بھی عام قارئین کی سمجھ سے باہر ہیں۔

پدری زبان اگرچہ عام زبانیں یقینی طور پر مادری زبانیں کہلاتی ہیں لیکن اردو، فارسی اور انگریزی کے برعکس بلتی میں زبان کو مادری زبان کے بجائے پدری زبان ”قد سکت“ بولا جاتا ہے۔

بلتی زبان کی موجودہ حالت۔ اشاعت اسلام کے بعد بے عربی اور فارسی کے الفاظ ہتی زبان میں داخل ہوئے ہیں جن میں سے اکثر اس کا حصہ بن چکے ہیں۔ ۱۸۴۰ء کے بعد غیر منقسم ہندوستان تک آمد و رفت شروع ہو گئی تو کچھ اردو کے الفاظ بھی اس میں داخل ہونا شروع ہو گئے۔ ۱۹۴۸ء میں پاکستان کے ساتھ الحاق کے بعد سے اردو اور انگریزی

کے الفاظ کا اسی زبان میں ورود زور پکڑ گیا ہے۔ اب سوائے درد دراز کے علاقوں کے خالص بلتی کہیں نہیں بولی جاسکتی، اسی وجہ سے، بلتی زبان اب محض بولی بن کر رہ گئی ہے۔ علوم و فنون کی کوئی کتاب اس میں تصنیف نہیں ہوئی اور نہ کسی کتاب کا اس میں ترجمہ ہوا ہے۔ آج بھی ریڈیو پروگراموں اور بلتی فلموں کے علاوہ اس زبان میں کوئی چیز لکھی نہیں جاتی۔“ (۱۳)

بلتستان میں اردو کی آمد ۱۸۳۰ء وائٹی جموں مہاراجہ گلاب سنگھ کی فوج نے حملہ

کر کے جب بلتستان پر اپنا قبضہ جمایا تو ان ڈوگروں کی زبان بھی خالص وشتہ اردو نہیں تھی بلکہ ان کی زبان ڈوگری، پہاڑی اور کشمیری زبانوں کا ملغوبہ تھی۔ تاہم یہاں کے لوگ اسے ہندوستانی زبان کہتے تھے اور ڈوگری الہکار سرکاری خطوط اسی میں لکھتے تھے۔ چونکہ یہ زبان اسی علاقے میں اردو ہی کی ابتدائی شکل تھی اس لیے ہم اس کو بلتستان میں اردو کا سرخیل سمجھتے ہیں۔ (۱۴) اسی بات کو اردو کے نام ہندوستانی کے علاوہ ایک اور نام کے ساتھ ذرا تفصیل سے یوں بیان کیا گیا ہے۔ گلگت میں مقیم راجا کی فوج میں بھانت بھانت کی زبانیں بولنے والے سپاہی شامل تھے۔ ڈوگری، کشمیری، پنجابی، پشتو اور کو بولنے والے سپاہی کثرت سے تھے مگر ان میں رابطے کی زبان اردو تھی۔ گلگتوں کے لیے سپاہیوں کی رنگارنگ بولیاں ناقابل فہم تھیں۔ مقامی لوگ پنجابی اور اردو کو سپاہی کہتے تھے یعنی سپاہیوں کی زبان۔ (۱۶)

قدیم رسم الخط کا۔ چا۔ تا۔ یا۔ ترا۔ دا۔ یا۔ شا۔ کھا۔ چا۔ تھا۔ فا۔ رہا۔ را۔ سا۔

کا۔ چا۔ وا۔ با۔ درا۔ زا۔ لا۔ ہا۔ نا۔ نیا۔ نا۔ ما۔ ا۔ (۱۷)

بلتی کی مقامی شاعری بلتی زبان عوامی شاعری سے بھرپور زبان ہے جس بھی ہر قسم کے گیت وافر مقدار میں ملتے ہیں جو بڑے کارآمد اور رسیے ہیں اور جن میں قدیم تاریخ، تہذیب اور تمدن کا اتنا پتا چلتا ہے۔ قدیم شاعری کو رگیا ننگ، ضو کہتے ہیں۔ یہ صنف سخن

سج کل کی نظم معری کی طرح ردیف اور قافیے کی قید سے یکسر آزاد ہے اور اسی صنف سخن کو آج تک قبول عام کا درجہ حاصل ہے۔ رگیا نگ ضوی یعنی لوگ گیت کے پس منظر میں کوئی نہ کوئی عشقیہ، رزمیہ یا ناصحانہ منظر ضرور ہوتا ہے۔

خصوصیت اردو و فارسی شعری میں عام طور پر روئے سخن مجریہ کی طرف ہوتا ہے لیکن ہتی شاعری میں ایسی چیزیں بکثرت ملتی ہیں۔ جن میں محبوبہ نے اپنے محبوب کو نئی طب کیا ہے۔ (۱۸)

### زبان کے نمونے

بلتی	اردو	بلتی	اردو
اپو	دادا	انگ کنہ	کنہ دامن
ابی	دادی	اوژنگ پا	گوالہ
ابھت	پاگل	اونگ نا پھونگما	کھکشاں
اتا	والد	اتا چھونو	تایا
اتا گیو پو	سر	اثر	فائدہ
اجر	معاوضہ	اجارہ	کرایہ
اچو	پستان	اچھا	برابر ٹھیک درست
اخون	استاد	ادت	اتوار
ارٹینگ	بیوقوف	ارٹینگ	غرور
اس چو	بڑی بہن	اسو	دھنیا
اشن	زیادہ بہت	اسی	مالک۔ خاوند
اغیر	گھوڑا	اکو	چچا
ا	کاش	امو	ماں

ان	باب	ان مید	کنزدر
ان مد	درست	انگارو	منگل
نگون	انگن	کی شن	بہت زیادہ
ایو	دوسرا	بان	مراٹی
تیل خونگ	چوپایہ	آتا گوسپو	سر
بان	مراٹی	تیہ نو	مرغی
اثر	فائدہ	بانگ	گائے تیل
اپو	دالا	انگ کد	کنڈ ہین
تو مبو	موتا	ابی	دادی
اوژنگ پا	گوالہ	بونگہ	گدھا
ایست	پاگل	اونگ نا پھونگما	کھکشاں
بو بوک	اندھی	اتا	والد
آئینہ	شیشہ	پہ شا	گوشت
اتا چھونو	تایہ	ای شن	بیت زیادہ
بہ ہار	کھن	اتا گوسپو	سر
ایو	دوسرا	تیل خونگ	چوپایہ
اثر	فائدہ	بان	مراٹی
تیہ نو	مرغی	اجر	معاوضہ
بانگ	گائے تیل	پا	قبیلہ
اجارہ	کرایہ	لی تک	مرغابی
پاغل	پاگل	اچو	پستان



نخ چھو	دہن	پتی ٹب	چھوٹی اہلی
اچھا	بربر، ٹیک، درست	بدون	سات
ین یا	پنڈن	اٹھون	استاد
بدونو	اسان	بیچ	ٹمب
اوت	اتوار	برش	چاؤل
پھونونگ	آستین	آرٹینگ	بیوقوف
برق	پہاڑ	مچھیشو	مچھر
اثر گینگ	غرور	تبروق	ذائقہ
ترد	دوپہر	اس چو	بڑی بہن
بردس	ہمت	تردبر	نظہر
اسو	دھنیا	بروس چن	بہادر
اش	زیادہ بہت	بروشال	چترال کا علاقہ
ٹمک	زہر	اشی	مالک، خاوند
تروک	اثر دھا	تنق تنق	مشکل
انغیر	گھوڑا	برہمیت	جمہرات
ٹمک	دھبہ	اکو	چچا
بزوجن	خوبصورت	ٹیک	بٹن
ا	کاش	بگیا	سو (۱۰۰)
ٹھکر	ٹائی	امو	ماں
بل بش	بچہ	ٹھوب	اندھیرا
ان	ہاں	بنگ بنگ	لوری

جھدھر	چھرا	ان مید	کمزور
بو	مرد	جوا	درخواست
ان مہ	درست	بودو	پدھ وار
چا	کیوں	ان گارد	منگل
بوس	امنی	چو جو	رائی
انگون	انگن	بول بول	نرم
چونک	چھوٹا	چھوٹو	بزرگ
ٹاڑے	کس قدر	خشہ	جائز
ٹل ٹل	تھوڑا تھوڑا	خست	محبت
ٹھو	بھانجہ	ختم کھور	بادل
سا	مٹی	خونگ	سورج
ساکل	زیزلہ	دا	تیر
شدی	بندر	رگی	تکوار
شم	طرف	رنگ	لبائی
صور	بگل	زان	طعام
غٹ	گونا	زبوا	جھاگ
کت	چھوٹا	زگو	دروازہ
کت	چھوٹا	کڑا	بات چیت
کھو	شوہر	کھیا نگ	تم
گلکٹ	گرہ	مہ جوانو	سوتیلی ماہ
گریہ	لوہار	گنگ	مصنوعی برف



- ۱۔ بلتستان کی شاعری، ص ۲۴
- ۲۔ بلتستان پر ایک نظر، مقدمہ ص ۶
- ۸۔ ایضاً، ص ۱۷
- ۹۔ ایضاً، ص ۲۰
- ۱۰۔ ایضاً، ص ۲۴
- ۱۱۔ بلتی اردو لغت: ص ۲
- ۱۲۔ بلتستان کی شاعری، ص ۳۹
- ۱۳۔ بلتستان پر ایک نظر، ص ۱۳۴
- ۱۴۔ بلتستان میں فروغ اردو، ص ۵۴
- ۱۵۔ گلگت میں اردو، ص ۵۲
- ۱۶۔ بلتستان پر ایک نظر، ص ۱۴۵
- ۱۷۔ بلتستان کی شاعری، ص ۲۶
- ۱۸۔ بلتی لوک گیت، ص ۷۱
- ۱۹۔ بلتی لوک گیت، ص ۱۸۱

## کتابیات

- ۱۔ نادرہ زیدی: بلتی ادب، تاریخ ادبیات مسلمانان پاک و ہند، چودھویں جلد (علاقائی ادبیات جلد دوم) پنجاب یونیورسٹی، لاہور، ۱۹۷۱ء
- ۲۔ حسین آبادی محمد یوسف بلتستان پر ایک نظر: حسین آباد سکرو، ۱۹۸۴ء

- ۳۔ کلیم سید عطاء حسین بختستان کی شاعری مکتبہ کارون لاہور (تاریخ ندارد)
- ۴۔ بختستان محمد علی فرشی جٹی اردو نعت اسلام آباد ۲۰۰۳ء
- ۵۔ حسرت محمد حسن مقالہ بختستان میں فروغ اردو مشمولہ اخبار اردو جولائی اگست ۲۰۰۴ء: مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد
- ۶۔ برچہ شیر باز علی خان مقالہ کھٹ میں اردو مشمولہ اخبار اردو جولائی اگست ۲۰۰۴ء: مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد
- ۷۔ کانچی، سید محمد عباس جٹی لوک گیت لوک ورثہ اسلام آباد ۱۹۸۵ء

سفارش مندرجہ بالا کے علاوہ بختستان کی تاریخ، جغرافیہ، ثقافت، زبان اور لوک اور پر درج ذیل کتابیں پڑھنے کی سفارش کی جاتی ہے

- 1 A F C Read Balti Procarik Calcutta 1934
- 2 A F C Read Balti Grammar Calcutta. 1934
- 3 K Sagaster The King of Baltistan, Islamabad 1984
- 4 G. Austen A vocabulary of English Balti and Kashmir. Calcutta 1866
5. Sagastn, Tales form Northern Pakistan, Germaay 1989
- 6 Spring Treasvu of literacy and Musical Tradition in Baltustan. 1984

درج ہال کے علاوہ بختستان کے مقامی فضلا کا کام قابل داد اور مستند کام ہے۔ ان افراد میں



علام حسن سہروردی، محمد قاسم سلیم، محمد نذیر، محمد علی مہدی، غلام رضا، محمد ابراہیم زائد، وزیر  
 قلب علی اور محمد حسن حسرت شامل ہیں۔ جب کہ واجد محمد علی شاہ صبا، محمد یوسف حسین  
 آبادی، سید محمد عباس کاظمی اور محمد حسن حسرت بہستان پر اتھارٹی کی حیثیت رکھتے ہیں۔ جس  
 کی راہنمائی یک محقق کے لیے کامیابی کی ضامن ہے۔

شکریہ میرے بہستان میں قیام کے دوران جناب محمد یوسف حسین آبادی، جناب سید محمد  
 عباس کاظمی نے کھلی پیشانی اور بڑی چابست کے ساتھ میری راہنمائی کی۔ میں ان کی مہمان  
 نوازی کا بے حد مداح اور ممنون ہوں۔

## اردو میں مستعمل فارسی مرکبات میں ”یا“ کا کردار

Of the various languages that have contributed to the development of the Urdu language, the most significant is Persian. This article highlights the various borrowings from Persian particularly the 'ya' expression.



اردو زبان دور حاضر میں دنیا کی اکثریت کی زبانوں میں ایک زبان بن چکی ہے اور ترقی یافتہ زبانوں کی صف میں اپنا مقام پیدا کر رہی ہے۔ اس کے زیر سایہ جنوبی ایشیا تو کیا مشرق و مغرب میں مقیم اردو کے شاعر، مصنف اور مولف حضرات اپنے علمی جوہر دکھا رہے ہیں اور گراں نمایاں جواہر پارے تخلیق کر رہے ہیں۔

اردو کی نشوونما اور ترویج و ترقی میں بہت سی زبانوں نے حصہ لیا ہے مگر سب سے زیادہ فارسی زبان کی مرہون منت ہے۔ فارسی زبان نے اردو کی ترقی میں جو کردار ادا کیا اس بارے میں بہت کچھ لکھا اور کہا جا چکا ہے۔ جس کے تکرار کی ضرورت نہیں۔ مقالے کے موضوع کی مناسبت سے یہاں صرف فارسی کے ان مرکبات کا ذکر کیا جائے گا جو اردو زبان میں بکثرت استعمال ہوتے ہیں اور جن کا اردو ادب بالخصوص شعری ادب میں نہ صرف ایک مقام ہے بلکہ شعر کا حسن ان کے بغیر پھیکا محسوس ہوتا ہے۔ وہ مرکبات، مرکب اضافی اور مرکب توصیفی ہیں۔ ان مرکبات میں علامت اضافت خاص طور پر علامت ”یا“ کو ایک اہمیت حاصل ہے۔ اردو حروف تہجی میں دو نوع کی ”یا“ موجود ہیں۔ یاے معروف

”ی“ اور یاے مجہول ”ے“ جب کہ فارسی میں فقط یاے۔ معروف موجود ہے اور ایسے کلمات جن میں یاے مجہول ہے وہ بھی یاے معروف کے ساتھ تلفظ ہوتے ہیں مثلاً

اردو تلفظ	فارسی تلفظ
شیر (ش ے ر)	شیر (ش ی ر)
دلیر (دل ے ر)	دلیر (دل ی ر)
دیر (د ے ر)	دیر (د ی ر)

اس لحاظ سے شیر (چانور) اور شیر (دواہ) کے تلفظ میں کوئی فرق نہیں۔ فارسی زبان میں ہمزہ (ء) کا کوئی وجود نہیں۔ فارسی میں مستعمل ہمزہ (ء) اصل ”ی“ کی چھوٹی صورت ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جن کلمات میں ہمزہ (ء) کا استعمال ہوتا تھا اس جگہ ”ی“ نے لے لیا ہے۔ جیسے

اردو	فارسی
تائید	تائید
قائل	قائل
غائب	غائب
آئین	آئین
آرائش	آرائش

حتیٰ کہ مشدد ”ی“ کو بھی دو ”ی“ لکھا جاتا ہے مثلاً

تغیر	تغیر
تعین	تعین

اس تبدیلی کے باوجود اکثر اہل زبان اب بھی ”ی“ کی چھوٹی شکل (ء) کو استعمال کر رہے ہیں۔ ”ی“ کا فارسی مرکبات میں کیا کردار ہے اس کو اجاگر کرنے کے لیے ”ی“ کو

مختلف ناموں سے یاد کیا گیا ہے جن تمام کا ذکر ضروری نہیں۔ صرف ان مرکبات کے بارے بحث ہوگی جو اردو زبان میں موجود ہیں۔

۱۔ یاے نسبت: وہ ”ی“ جس کا کسی کلمے سے الحاق سے کسی رشتے اور تعلق کا اظہار ہوتا ہو۔ اس کی بھی کئی صورتیں ہیں:

الف کسی ملک یا شہر یا جگہ سے نسبت کے لیے مثلاً

پاکستان سے پاکستانی

لاہور سے لاہوری

دہ/دیہ سے دیہی/دیہی

دہ/دیہ کی جمع دیہات ہے۔ اردو زبان میں یہ غلط کبھی مفرد استعمال نہیں ہو۔ ہمیشہ جمع، مفرد معنوں میں استعمال ہوتا ہے۔ البتہ بعض ترکیبات میں استعمال ہوا ہے جیسے

دیہی ترقیاتی پروگرام

ب کسی شخص یا قبیلہ کے نام سے ملحق ہونے سے تعلق کو ظاہر کرے

حسین سے حسینی

عثمان سے عثمانی

فاروق سے فاروقی

قریش سے قریشی

ج: کسی چیز کے نام سے اضافہ ہونے سے مثلاً

شراب سے شرابی

خاک سے خاکی

نماز سے نمازی

قرآن سے قرآنی

کسی کلمے (فارسی مصدر) کے ساتھ لگنے سے لیاقت اور شائستگی کا اظہار ہو مثال

خوردن سے خوردنی (کھانے کے قابل)

دیدن سے دیدنی (دیکھنے کے قابل)

خواندن سے خواندنی (پڑھنے کے قابل)

کسی کلمے (صفت) سے الحق ہونے سے اسے اسم بنائے جیسے

بزرگ سے بزرگی

سفید سے سفیدی

نرم سے نرمی

۲۔ یاے رابطہ اسے فارسی میں یے میاںجی کہتے ہیں یہ "ی" دو کلموں کے

درمیان رابطہ قائم کرتی ہے۔ اس کا استعمال دو مرکبات، مرکب اضافی اور مرکب توصیلی میں ملتا ہے۔

مرکب اضافی مرکب اضافی دو اجزا پر مشتمل ہوتی ہے ایک کو "مضاف" اور دوسرے کو "مضاف الیہ" کہتے ہیں۔ فارسی ترکیب میں "مضاف" پہلے اور "مضاف الیہ" بعد میں آتا ہے۔ چند شعر ملاحظہ ہوں:

جہن کو راست و از آئینی دل غافل افتادہ است

ولی چشمی کہ بینا شد نگاہش بر دل افتادہ است (اقبال)

دوای غم بجز می نیست جانم

از آن رو ہماغر صمبا گرفتہ است (حافظ)

ہر کجا باشم نسیم یار می آید مرا

بوی یوسف از در و دیوار می آید مرا (فرین لاہوری)



حافظ منشی بی بی و معشوق زمانی

کایام گل و یامن و عید صیام است (حافظ)

لالہ این چمن آلودہ رنگ است هنوز

سپر از دست مینداز کہ جنگ است هنوز (اقبال)

ان اشعار میں آئینہ کی دل، دوائی غم، ساغر صمبھا، نسیم یار، بوی یوسف، عید صیام اور آلودہ رنگ مرکب اضافی ہیں۔

مرکب اضافی میں مضاف اور مضاف الیہ کے باہمی ربط میں جو حرف یا علامت اپنا کردار ادا کرتی ہے۔ اسے ”علامت اضافت“ کہتے ہیں۔ درج بالا مرکبات میں جو علامات موجود ہیں وہ یہ ہیں:

- زیر (—): ساغر صمبھا، نسیم یار، عید صیام
- ی: دوائی غم، بوی یوسف، آئینہ کی دل
- ء (ی): آلودہ رنگ

ان مرکبات کی ترکیب میں جس چیز کی نشاندہی ہوتی ہے وہ یہ ہے کہ:

الف: کسی لفظ کے آخری میں ”ہائے غیر ملفوظ“ ہو تو مضاف و مضاف الیہ کی صورت میں مضاف کی ”ہ“ کے اوپر ”ی“ کی چھوٹی صورت یعنی ہمزہ (ء) کا اضافہ کیا جائے گا۔ یا مضاف و مضاف الیہ کے درمیان ”ی“ کا اضافہ ہوگا۔

مثلاً: آئینہ کی دل، آلودہ رنگ

ب. اگر کسی کلمے کے آخر میں ”الف“ یا ”واو“ ہو تو مضاف و مضاف الیہ کی صورت میں ان کے درمیان ”ی“ کا اضافہ ہوگا۔ جیسے دوائی غم، بوی یوسف

ج. مذکور حروف کے علاوہ دیگر تمام حروف کے نیچے زیر (—) پڑھی جائے گی۔ مثلاً

نسیم یار۔ عید صیام۔ ساغر صمبھا

نمونہ کے طور پر چھ اردو اشعار دیئے جاتے ہیں جن میں مرکب اضافی کا استعمال ہوا ہے

- ۔ تیرا جلال و جمال مرد خدا کی دلیل  
(اقبال) وہ جمیل و جمیل تو بھی جمیل و جمیل  
۔ نظر نہیں تو مرے حلقہٴ سخن میں نہ بیٹھ  
(اقبال) کہ نکتہ ہائے خودی ہیں مثل تیغ اصیل  
۔ پردہٴ شرم رکھا تو نے جو حائل شب و روز  
(مصطفیٰ) ایسے گھر میں کہ جہاں پردہٴ دیوار نہ تھا  
۔ بوے گل، نالہٴ دل، دود چراغ محفل  
(غالب) جو تری بزم سے نکلا سو پریشاں نکلا  
۔ مقام، فیض، کوئی راہ میں چچا ہی نہیں  
(فیض) جو کوئے یار سے نکلے تو سوئے دار چلے

درج بالا اشعار میں مرد خدا، حلقہٴ سخن، پردہٴ شرم، پردہٴ دیوار، بوے گل، نالہٴ دل، دود چراغ، کوئے یار اور سوئے یار وغیرہ مرکب اضافی ہیں۔

مرکب توصیفی      مرکب توصیفی، صفت و موصوف سے ترکیب پاتی ہے۔ جس میں ایک کلمہ ”اسم“ اور دوسرا ”صفت“ ہوتا ہے۔ اس مرکب میں ”موصوف“ پہلے اور ”صفت“ بعد میں آتی ہے۔ چند فارسی شعر ملاحظہ ہوں:

- ۔ عشق اگر فرمان دهد از جان شیرین ہم گذر  
(اقبال) عشق محبوب است و مقصود است و جان مقصود نیست  
۔ ز عشق ناتمام ما جمال یار مستغنی است  
(حافظ) بہ آب و رنگ و خال و خط چہ حاجت روی زیبا را

شوید از دامان هستی داغ های کھنہ را  
 سخت کوشی های این آلودہ دامانی مگر (اقبال)  
 ساقیا از بادہ گلغام رنگ صبح ریز  
 در میان ما و عشرت جنگ باشد تا بہ کی (مشاق کشمیری)

ان اشعار میں جان شیریں، روی زیبا، داغ های کھنہ اور بادہ گلغام مرکب توصیفی ہیں۔ مرکب توصیفی میں "ی" کا کردار وہی ہے جو مرکب اضافی میں ہے اور جس کی توضیح کر دی گئی ہے۔ اردو شعرا نے بھی فارسی کے زیر اثر مرکب توصیفی کا بھرپور استعمال کیا ہے جس سے اردو شاعری میں نکھر اور حسن پیدا ہو گیا ہے۔ ذیل میں چند شعر، یے جاتے ہیں

جب تک تری نگاہ وفا آشنا رہی  
 دنیا نہ تھی مرے غم پنہاں سے آشکار (صوفی تبسم)  
 اک قیامت ہے جالب یہ تنقید نو  
 جو سمجھ میں نہ آئے بڑا شعر ہے (حبیب جالب)  
 مقدور ہو تو خاک سے پوچھوں کہ اے لئیم  
 تو نے وہ گنج ہائے گرانمایہ کیا کیے (غالب)  
 بساط رقص پہ صد شرق و غرب سے سرشام  
 دمک رہا تھا تری دوستی کا ماہ تمام (فیض)  
 فطرت کے مقاصد کی کرتا ہے نگہبانی  
 یا بندہ صحرائی یا بندہ کہستانی (اقبال)

مذکورہ اشعار میں غم پنہاں، تنقید نو، گنج ہائے گرانمایہ، ماہ تمام، بندہ صحرائی اور بندہ کہستانی مرکب توصیفی ہیں۔

اس مختصر جائزے کے بعد اس بات کا تذکرہ ضروری خیال کرتا ہوں کہ فارسی اور اردو حروف میں جب صوری تفاوت نہیں تو فارسی مرکبات کے استعمال میں بھی کسی تغیر و

تبدل کی ضرورت نہیں۔ رہا مسئلہ ”یا“ کا۔ اردو میں ”یاے معروف“ کا استعمال ہو یا ”یاے مجہول“ کا، ”یا“ کے اوپر ہمزہ (ء) کا استعمال کسی صورت درست نہیں۔ چونکہ اہل زبان کے نزدیک ہمزہ (ء) ”ی“ کی چھوٹی صورت ہے لہذا مرکبات میں ”ے“ کے اوپر ہمزہ (ء) کا استعمال دو ”ے“ کے برابر ہوگا اور مرکبات میں دو ”ے“ قواعد کے لحاظ سے نادرست بلکہ غلط ہے۔ اگر اردو میں ہمزہ (ء) کا عربی کے ہمزہ (ء) سے استدلال کیا جائے تو عربی میں ہمزہ (ء) سے مراد کچھ اور ہے جس کی تشریح یہاں ممکن نہیں۔ ایسی صورت میں بھی اصول ترکیب کے خلاف ہوگا۔



## کتابیات

- ۱۔ انجمن، صوفی تبسم، فیروز سنز، لاہور، ۱۹۶۱ء
- ۲۔ حرف سردار، حبیب جاسب، خالد عمران پرنٹر، لاہور، ۱۹۸۷ء
- ۳۔ دستور زبان فارسی، ڈاکٹر محمد سرفراز ظفر، شعبہ فارسی، نمل را انجمن ادبی فارسی، اسلام آباد، ۲۰۰۵ء
- ۴۔ دیوان حافظ شیرازی، بہ اہتمام احمد مجید، دانشگاه تہران (ایران) ۱۳۷۹ء
- ۵۔ دیوان غالب، فضل سنز لمیٹڈ، کراچی، ۱۹۹۷ء
- ۶۔ دیوان نفیسہ کنجاہی، بہ تصحیح پروفیسر غلام ربانی عزیز، پنجابی ادبی اکیڈمی لاہور، ۱۹۵۸ء
- ۷۔ دیوان مشتاق کشمیری، قلمی نسخہ شمارہ ۱۱۵۲، کتابخانہ گنج بخش، اسلام آباد
- ۸۔ زبان و نگارش فارسی، گرودہ مولفان، مست، تہران (ایران)، ۱۳۶۷ء
- ۹۔ کلیات آفرین لاہوری، بکوشش غلام ربانی عزیز، پنجابی ادبی اکیڈمی، لاہور، ۱۹۶۷ء
- ۱۰۔ کلیات اقبال (فارسی) با مقدمہ احمد سروش، کتابخانہ ستائی، تہران (ایران) ۱۳۳۳ء
- ۱۱۔ کلیات مصحفی (دیوان پنجم) مرتبہ ڈاکٹر نور الحسن نقوی، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۸۳ء

- ۱۲۔ کلیات میر (ج۔ ۲) مرتبہ کلب علی خان فائق، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۹۱ء
- ۱۳۔ گنجینہ ادب پاک (فارسی)، ڈاکٹر محمد سرفراز ظفر، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد، ۲۰۰۰ء
- ۱۴۔ نسخہ ہائے وفا، فیض احمد فیض، مکتبہ کاروان، لاہور



## اردو تحریر کے بنیادی اصول

This article gives an in-depth study of the writing technique, its problems and the respective solutions of Urdu writing. Unfamiliarity with the basic principles of writing creates problem for the writer as well as the reader. Sometimes when the most authentic writings give a very immature impression due to lack of knowledge of these principles. This article introduces the reader to the principles which are basic for Urdu writing. The article discusses 39 such guidelines to good writing.



- (1) اردو کا کوئی لفظ ”ھ“ سے شروع نہیں ہوتا۔ ”س“ سے ”ھے“ - ”ہمہ“ - ہمارا“ وغیرہ لکھنا درست نہیں۔
- (2) ”رشتہ نامہ“ لکھنا درست نہیں ”رشتہ ناما“ لکھنا چاہیے۔
- (3) ”ڈرامہ“ کی جگہ ”ڈراما“ لکھنا چاہیے۔ اسی طرح ”بھروسہ اور تقاضہ“ لکھنا بھی درست نہیں، ان کی جگہ ”بھروسا“ اور ”تقاضا“ لکھنا چاہیے۔
- (4) ب، پ، ت، ٹ، ث، ن، ی۔ حروف اُتر کسی لفظ کے شروع میں آئیں تو ان حروف کی ابتدائی شکل چار طرح لکھی جاتی ہے

(الف) کھڑی شکل : مندرجہ ذیل حروف سے پہلے آتی ہے س ، ش ، ص ، ض ، ط ، ظ ، ع ، غ ، ف ، ق ، و ، ہ (اگر ”ہ“ آواز نہ دیتی ہو) جیسے پ ، پس ، بو ، بط ، تف ، فص ، وغیرہ۔

(ب) ترچھی شکل : مندرجہ ذیل حروف سے پہلے آتی ہے ج ، چ ، ح ، خ ، م ، اور ہ (اگر ”ہ“ آواز دیتی ہو) جیسے نج ، بچ ، بھج ، بہنا ، تم وغیرہ۔

(ج) مختصر شکل : مندرجہ ذیل حروف سے پہلے آتی ہے ب ، پ ، ت ، ث ، د ، ڈ ، ذ ، ر ، ز ، ڈ ، ک ، گ ، ل ، س ۔ جیسے : بت ، تب ، ٹب ، بد ، یک ، پل ، ٹپک ، وغیرہ۔

(د) نیم قوسی شکل اگر لفظ دو حرفی ہو اور ”ی“ پر ختم ہو تو ان حروف کی شکل نیم قوسی ہو گی ۔ جیسے پی ، نی ، نی ، تی وغیرہ۔

(5) اردو کے کسی لفظ میں ”ز“ کے بعد ”ر“ حرف نہیں آتا اور نہ ادا ہو سکتا ہے۔

(6) اردو حرف جب لفظ کے آخر میں آتا ہے تو اپنی مکمل شکل میں نکلا جاتا ہے۔ اگر کوئی لفظ دو یا دو سے زیادہ حصوں میں نکلا گیا ہو تو لفظ کے ہر حصے کا آخری حرف بھی مکمل نکلا جاتا ہے ۔ جیسے ”صبح“ میں ”ح“ اور صبح و شام ”میں ”ح“ اور ”م“۔

(7) ”ع“ اور ”غ“ اگر کسی لفظ کے آخری حرف ہوں اور اپنے سے پہلے حرف سے منسلک ہوں تو ان کی شکل اس طرح ہو گی جیسے ”سمیع اور تیغ“۔ اگر اپنے سے پہلے حرف سے منسلک نہ ہوں تو اپنی اصل شکل میں لکھے جائیں گے جیسے ”وداع ، دماغ“ وغیرہ۔

(8) ”ع اور غ“ جب کسی لفظ کے درمیان یا آخر میں ہوں اور اگر پہلے حرف سے منسلک ہوں تو ان کا منہ اوپر کی طرف ٹکونی شکل کا ہوتا ہے اور بند ہوتا

ہے جیسے "شعر اور شفع"۔

(9) "ہ" اگر کسی لفظ کے آخر میں ہو اور منسلک نہ ہو تو اپنی اصل شکل میں لکھی جائیگی جیسے راہ ، چاہ وغیرہ۔ اگر "ہ" منسلک ہو اور آواز نہ دیتی ہو تو اس کی شکل "م" سے ملتی جلتی ہو گی جیسے "ک ، واقعہ ، ذائقہ" وغیرہ۔ اگر "ہ" منسلک ہو اور آواز دیتی ہو تو ہک دار لکھی جائیگی جیسے "بہ ، سہ" وغیرہ۔ اگر لفظ کے شروع میں ہو تو ایک شوشہ لگا کر اس کے نیچے ہک لگایا جاتا ہے جیسے "بہرد ، ہمارا ، ہم" وغیرہ میں۔

(10) "م" لفظ کے شروع میں ہو تو اس کا منہ بند اور اوپر کی طرف ہوتا ہے جیسے "ملک ، مہم" وغیرہ میں اور جب لفظ کے درمیان یا آخر میں ہو تو اس کا منہ نیچے کی طرف ہوتا ہے جیسے "نمی ، ہمارا ، کم" وغیرہ میں۔

(11) "ف اور ق" جب لفظ کے شروع یا آخر میں آئیں تو ان کے منہ بند ہوتے ہیں جیسے "فرض ، قرض" وغیرہ میں۔ جب یہ لفظ کے درمیان آئیں تو ان کے منہ درمیان سے کھلے ہوتے ہیں جیسے "قفص ، فقط" وغیرہ میں۔

(12) "ء" جب لفظ کے درمیان آئے تو اس کے لیے ایک شوشہ بنایا جاتا ہے جیسے "مسئلہ ، مطمئن" وغیرہ میں۔ "ء" سے اوروں میں کوئی لفظ شروع نہیں ہوتا۔ اگر لفظ کے آخر میں صرف "ی" ہو تو "ی" پر شوشہ نہیں بنایا جاتا بلکہ "ی" کے اوپر "ء" لکھا جاتا ہے جیسے "آئی ، پائی" وغیرہ میں۔

(13) "ی" اگر کسی لفظ کا آخری حرف ہو اور پہلے حرف سے منسلک ہو تب بھی کوئی شوشہ نہیں بنایا جاتا بلکہ اسکے اوپر "ء" لگایا جاتا ہے جیسے "نئی ، گئی" وغیرہ میں۔ لیکن "ے" اگر آخری حرف ہو اور پہلے حرف سے منسلک ہو تو شوشہ بنا کر "ء" لکھا جاتا ہے جیسے "نئے ، گئے" وغیرہ۔

(14) "د، ڈ، ذ" اگر کسی لفظ میں اپنے سے پہلے حرف سے منسلک ہوں تو ان کی شکل بدل جاتی ہے یعنی "د"، "ر" بن جاتی ہے اور "ڈ"، "ز" بن جاتی ہے اور "ذ"، "ز" بن جاتی ہے جیسے، غیر منسلک شکل میں "داؤ، کھاد، معاذ" وغیرہ اور منسلک صورت میں "کھاڈ، کاڈ، صد" وغیرہ۔

(15) دو "س" ایک ساتھ اگر کسی لفظ میں آجائیں تو پہلا "س" کش کے ساتھ اور دوسرا "شوٹے" سے نکھا جاتا ہے جیسے "سک" اسی طرح دو "ش" بھی لکھے جاتے ہیں جیسے "کشش" میں۔

(16) اردو کے مندرجہ ذیل ہائے حروف قدیم ویدک اور دیو ناٹری میں بھی مفرد لکھے اور بولے جاتے ہیں "بھ، پھ، تھ، ٹھ، جھ، چھ، دھ، ڈھ، ژھ، کھ، گھ" ان کے تعداد گیارہ ہے۔ اردو میں "نھ، مھ، بھ، رھ" وغیرہ حروف بعد کی پیداوار ہیں۔ یہ ویدک زبانوں میں بھی مفرد حروف نہیں آتے ہیں۔ وجہ ہے کہ اردو کا کوئی لفظ ان سے شروع نہیں ہوتا اور نہ ہی ان پر ختم ہوتا ہے۔ یہ دو آوازوں کا مجموعہ ہیں 2 انہیں صوتیوں میں شمار نہیں کرنا چاہیے۔ 3

(17) تنوین کے لیے دو زیر اور دو زیر کا استعمال ہوتا ہے جیسے "فورا، نسلا بعد نسل" وغیرہ، لیکن دو پیش والے لفظ اردو میں مستعمل نہیں۔ خالص اردو الفاظ کے لیے تنوین کا استعمال نہیں ہوتا۔ اسی طرح فارسی الفاظ کے لیے بھی تنوین کا استعمال ٹھیک نہیں۔ اردو تحریر میں تنوین کے لیے لفظ کے آخر میں "الف" بڑھا کر دو زیر لگائے جاتے ہیں۔ 4-5

(18) اردو میں زیر کی آواز "ای" سے ملتی جلتی ہے جیسے "تل، مل، مسجد، ثاقب" وغیرہ میں، لیکن ترکیب میں زیر کی آواز "اے" کی طرح ظاہر ہوتی ہے جیسے "روح رواں، غم روداں، رگ گل" وغیرہ میں۔

(19) عربی اور فارسی الفاظ میں "نون غنہ" کے بعد "ب" ہو تو "نون غنہ" کی آواز "م" بن جاتی ہے۔ جیسے "گنبد، جنبش، دنب" وغیرہ میں۔ لیکن اردو میں اگر "ب" سے پہلے "م" کی آواز ہو تو اسے "نون غنہ" سے لکھنا درست نہیں۔ ایسے الفاظ "م" بنی سے لکھے جائیں۔ جیسے تمبو، جمہیلی، اچھمبا، امبالہ وغیرہ۔

(20) مصدری کلمے سے لاحقہ "نا" بنانے کے بعد اگر آخری حرف "و" یا "رہ جائے تو اس کے ساتھ "یا" کا اضافہ کرنے سے فعل ماضی بن جاتا ہے جیسے بونا سے بویا = بونا - بونا (نا بنانے کے بعد) بویا ("یا" اضافہ کرنے کے بعد)

سونا سے سویا

پانا سے پایا

آنا سے آیا وغیرہ

اگر مصدری کلمے سے لاحقہ "نا" بنانے کے بعد "یا" یا "و" کے علاوہ کوئی اور حرف باقی رہے تو صرف "ا" کا اضافہ کرنے سے فعل ماضی بن جاتا ہے جیسے

کودنا سے کودا

سمجھنا سے سمجھا

انھنا سے اٹھا

بھرنّا سے بھرا وغیرہ

(21) جب کسی غلط میں دو ایک جیسے حرف ساتھ ساتھ جائیں ان میں سے اگر پہلا حرف ساکن ہو اور دوسرا متحرک تو تشدید لگا کر صرف ایک حرف لکھا جاتا ہے لیکن پڑھنے میں دو بار آتا ہے جیسے :

ب ل ل ی = بلی

ا م م ا اں = اماں



ک ت ت ا = کتا

(22) جب کسی لفظ میں دو ایک جیسے حرف ساتھ ساتھ نہیں لیکن پہلا حرف متحرک ہو اور دوسرا ساکن یا دونوں متحرک ہوں تو دونوں حرف لکھے جاتے ہیں جیسے

امم = ام

کشش = کش

سکسک = سک

افتتاح = افتاح

اختتام = اختام

(23) کچھ الفاظ ایسے بھی ہیں جن میں ایک حرف تین بار پڑھا جاتا ہے ایسے الفاظ پر تشدید آئے گی اور وہ لفظ دو بار لکھا جائیگا لیکن ان میں کم ر کم ایک حرف کا متحرک ہونا ضروری ہے جیسے :

الللے = الئے

تلللے = تلئے

تقررر = تقرر

مکررر = مکرر

محقق ق ق ق ی ن = محققین

(24) سابعے اور لاحقے کی صورت میں مذکورہ تشدید کے قاعدے کا اطلاق نہیں ہوتا اور دونوں حرف لکھے جاتے ہیں جیسے :

ماننا = مانا

جاننا = جانا

سننا = سننا وغیرہ (ان میں "نا" لاحقہ ہے)

(25) اسی طرح سر راہ ، سر رشت ، سنگ گراں وغیرہ الفاظ میں ”ر“ اور ”گ“ ساتھ ساتھ آئے ہیں۔ لیکن ”سر“ سابقہ ہے اور ”سنگ گراں“ دو الگ الفاظ ہیں۔ اسی صورت میں تشدید کا کلیہ لاگو نہیں ہو گا۔

(26) متعدی جمع کے الفاظ میں بھی تشدید کا اصول لاگو نہیں ہوتا۔

(27) اردو الفاظ کا آخری حرف ساکن ہوتا ہے جیسے رد ، رب ، ظن ، سر ، وغیرہ الفاظ میں آخری حروف ”ر ، ب ، ن ، ر“ ساکن ہیں اور بغیر تشدید کے ہیں لیکن درحقیقت ان حروف پر تشدید ہے جو ترکیب میں ظاہر ہو جاتی ہے جیسے

رد بلا - سد بات

رب العزت - رب زدلی

ظن غالب - سر کائنات وغیرہ۔

(28) ”لے - کیے - پیے“ اور اس قسم کے ایسے الفاظ جن کا پہلا حرف مکسور ہو اور لفظ کے درمیان ”الف“ نہ ہو تو ان پر ”ا“ نہیں لگنا چاہیے۔ ”ا“ صرف ان الفاظ کے ساتھ آئے گا جن کا پہلا حرف مفتوح ہو گا یعنی اس پر زبر ہو گا جیسے ”نئے - گئے“ وغیرہ۔

تعطیسی الفاظ جیسے ”لیجئے - کیجئے - دیجئے“ وغیرہ بھی ”ی“ سے درست ہیں اس پر ”ا“ لگنا درست نہیں۔

(29) ”چاہیے“ پر بھی ہمزہ درست نہیں۔ یہاں بھی ”ی“ ہے۔ مختصر یہ کہ ”لائے ، دیئے ، کیئے ، لیجئے ، کیجئے اور چاہیئے“ وغیرہ ”ا“ سے لکھنا درست نہیں۔

(30) ایسے الفاظ جن کا آخری حرف ”و“ ہو اور ان کی متعدی جمع میں دو ”و“ آئیں تو دوسری واؤ پر ہمزہ لگاتے ہیں کیونکہ اس میں پہلی واؤ ساکن ہوتی ہے

اور دوسری پر ہمزہ لگا کر متحرک کیا جاتا ہے ۔ جیسے ۔

ہندو سے ہندوؤں  
آرزو سے آرزوؤں  
پتھو سے پتھوؤں  
بازو سے بازوؤں  
آنسو سے آنسوؤں  
چاقو سے چاقوؤں وغیرہ

(31) ایسے الفاظ جن کا آخری حرف " ا " ہو اور متعدی جمع میں " ، " واو میں بدل جاتا ہو اور اس طرح دو واؤ آتی ہوں تو یہاں پہلی واؤ چونکہ متحرک ہوتی ہے لہذا کسی واؤ پر " ، " نہیں لگایا جاتا جیسے :

پکھوا سے پکھوؤں  
کڑا سے کڑوں  
بٹوا سے بٹوؤں وغیرہ

(32) نثر میں فعل کے ساتھ " کو " نہیں آتا ، صرف " آپ " کے ساتھ آتا ہے ۔ اس لیے " مجھ کو ، اس کو ، ان کو یا ہم کو " لکھنا فصیح نہیں ۔ ان کے بجائے " اسے ، انہیں اور ہمیں " لکھنا درست ہے ۔

(33) دن یا دن کے حصے کے ساتھ " کو " استعمال کیا جاتا ہے جیسے

(1) وہ بدھ کو آئے گا  
(2) وہ شام کو جائے گا

لیکن اگر مخصوص وقت موجود ہو تو " کو " نہیں آتا جیسے ۔

(1) وہ دو بجے آئے گا

اس جملے میں ”وہ دو بچے کو آئے گا“ لکھنا غلط ہے۔

(34) مصدری کلمے ”کہنا، پوچھنا، خطاب کرنا، ملنا، محبت کرنا“ سے پہلے ”کو“ کا استعمال درست نہیں۔ اس کی جگہ ”سے“ استعمال کیا جاتا ہے (یہ شرط صیغہ متکلم سے وابستہ نہیں) جیسے:

نقطہ جیسے	درست جیسے
اس کو کہنا	اس سے کہنا
عوام کو خطاب کرنا	عوام سے خطاب کرنا
ان کو ملنا	ان سے ملنا

صیغہ متکلم میں صورت اس طرح ہو گی:

”مجھ کو کہنا“ کے بجائے ”مجھے کہنا“ یا ”مجھ سے کہنا“  
 ”ہم کو ملنا“ کے بجائے ”ہمیں ملنا“ یا ”ہم سے ملنا“

(35) ایسے الفاظ جو امامہ قبول کرتے ہیں، ان کی متعدی جمع بنانے کے لیے لفظ کا آخری ”ا“ اور ”ہ“ حذف کر کے ”وں“ کا اضافہ کر دیتے ہیں۔ جیسے:

لڑکا سے لڑکوں

شیشہ سے شیشوں وغیرہ

لیکن جو الفاظ امامہ قبول نہیں کرتے ان کے آخر سے ”ا“ یا ”ہ“ حذف کیے بغیر ”وں“ کا اضافہ کیا جاتا ہے۔ جیسے:

دریا سے دریاؤں

ہوا سے ہواؤں

غذا سے غذاؤں

(36) مندرجہ ذیل الفاظ کی جمع اس طرح بنانا درست نہیں

کرتوت سے کرتوتوں

انفاظ سے الفاظوں

دیہات سے دیہاتوں

روپے سے روپوں

سال سے سالوں

اہل سے اہلیان

(37) مندرجہ ذیل جمع الفاظ واحد بولے جاتے ہیں

خیرات ، کرامات ، القاب ، کائنات ، خرافات ، اخبار ، واردات ، تحقیقات ، اسباب ، اوقات (قدر) ، حوالات ، اولاد ، اسراف ، آفاق ، ظلمات وغیرہ ۔

(38) تمام زبانوں کے نام ، تمام نمازوں کے نام اور تمام آوازیں مؤنث ہوتی ہیں۔

(39) اردو تحریر میں 6 کا ہندسہ آج کل دو صورتوں میں لکھا نظر آتا ہے یعنی "چھ" اور "چھے" ۔ علمی اردو لغت میں چھ چھے دونوں لکھے گئے ہیں اس کے ذیل میں محاورات مثلاً چھ بوندیا ، چھ پانچ کرنا ، چھ ماہی ، وغیرہ تحریر ہیں یعنی لغت نے "چھ" کو ترجیح دی ہے۔ فیروز اللغات اردو جامع میں بھی یہی صورت حال ہے ، اس میں بھی "چھ" کو ترجیح دی گئی ہے۔ ڈائر جیمیل جالبی نے "قومی انگریزی اردو لغت" میں 5x کے معنی "چھ" لکھے ہیں۔ مہذب اللغات کی جلد چہارم میں "چھ" تحریر ہے ۔ فرہنگ اثر میں "چھ پانچ کرنا" تحریر ہے۔ اردو جامع انسائیکلو پیڈیا جلد اول میں ص-577 پر "چھ" تحریر ہے ۔ فرہنگ آصفیہ میں "چھ" لکھا ہے ۔ محکمہ مال کے تمام کاغذات میں "چھ" لکھا ہے۔ میر انیس کے ایک شعر میں "چھ" تحریر ہے ۔



۷۔ تیروں کا مینہ برسنے لگا لالہ قام پر  
ہلہ کیا چھ لاکھ نے اک تشنہ کام پر

لہذا ”چھ“ لکھنا فصیح ہے۔ (جاری ہے)



## حوالہ جات

- (1) ڈاکٹر سکیل بخاری اردو، رسم الخط کے بنیادی مباحث۔ مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، 1988ء، ص 48
- (2) شوکت ہزداروی - اردو لسانیات - ترقی اردو بورڈ کراچی، 1996ء، ص - 102
- (3) ڈاکٹر سعید حسین خان، دانش پسند مارک، دہلی، وقف نے سائل۔ مرتبہ علی زری۔ مقتدرہ قومی زبان اردو
- سلام آباد 1985ء، ص-140
- (4) ڈاکٹر سید عبداللہ - اردو، سائیکلو پیڈیا از اسلام کے فیصلے - ادارہ مجلس اردو 9 نومبر 1967ء، لاہور
- (5) ڈاکٹر زمان فتح پوری، مضمون، اردو، رسم الخط (صول و مسائل) سب سائل، پہلی کثیر مائے 1977ء، لاہور

### حوالے کی کتاب

- (1) بھارتی - "اردو ادب کا تہذیبی حریف" - مقتدرہ قومی رہنما رہاں - 1986
- (2) رشید حسن خان - اردو ادب - نیشنل اکادمی ورپا سمجھ دلی - 1974
- (3) شوکت سبزواری - لسانی مسائل - انجمن ترقی اردو - کراچی - 1962
- (4) غلام رسول مولوی - اردو ادب - ادارہ ادبیات اردو حیدر آباد، دکن - 1985
- (5) غلام مصطفیٰ خان ڈاکٹر - علمی نقوش - اردو اکیڈمی سندھ کراچی - 1957
- (6) نازک گوہری چیمہ - ادب نامہ (مرتبہ)، ترقی اردو بورڈ سندھ - دلی - 1974
- (7) علمی لغت جامع
- (8) فیروز اللغات جامع
- (9) مہذب اللغات
- (10) فریبک اثر
- (11) فریبک آصفیہ
- (12) قومی انگریزی اردو لغت
- (13) مساحت کی ہدایت

## اردو لغات میں اختلافات کا مختصر جائزہ

Various kinds of discrepancies are found in urdu dictionaries  
In the following essay a partial review of these discrepancies  
has been given



اردو کی مختلف لغت کے مطالعے سے کئی باتیں سامنے آئیں  
یعنی ان میں کئی الفاظ کے تلفظ میں فرق ہے ، کئی الفاظ کی تہذیب و  
تانیث میں فرق ہے ، کئی الفاظ کے املا میں فرق ہے اور اسی طرح  
کئی محاورات کے الفاظ میں بھی فرق دیکھنے میں آیا ۔ یہ فرق ملاقاتی  
دہستانوں کے سبب ہو یہ بولیوں کے اثر کے تحت ، لغت مرتب کرنے  
والے اصحاب کا فرض ہے کہ ان اختلافات کی نشاندہی کریں اور درست  
الفاظ تحریر کریں تاکہ لغت سے مدد لینے والے طالب علم یا سکالر کے  
لیے ذہنی الجھن کا سبب نہ بنے اور وہ خط غلط تحریر کر کے یا غلط معنی  
بتا کر ایک غلط روایت قائم نہ کریں ۔ میں نے پانچ لغات کی تین چار  
رویوں کا مطالعہ کر کے ان میں تذکیر و تانیث ، املا اور محاورات کے  
اختلاف کو تحریر کیا ہے ۔ اگر مکمل اور بغور مطالعہ کیا جائے تو مزید  
اختلافات سامنے آتے ہیں ۔ مثلاً کسی لغت میں کوئی لفظ ”اسم“ تحریر ہے  
تو کسی میں ”صفت“ اور کسی میں ”فعل متعلق“ ۔ کسی میں لفظ کے  
بارے میں تحریر ہے کہ یہ ہندی کا ہے اور کسی میں تحریر ہے کہ یہ

عربی کا ہے اور کسی میں درج ہے کہ یہ فارسی کا ہے ۔

لغات کے اس مطالعے سے ایک بات جو سامنے آئی ہے وہ یہ کہ تمام لغت نویسوں نے تمام اردو الفاظ کو " ہندی " تحریر کیا ہے جبکہ ہندوستان میں مسلمانوں کی آمد کے وقت ہندی کوئی مخصوص زبان نہیں تھی بلکہ مسلمانوں ہی نے مقامی زبانوں کو ہند کی نسبت سے " ہندی " کہا تھا جبکہ شمال ہند میں کھڑی بولی اور بعد میں " دہلوی " کی صورت میں " اردو " کا وجود تھا ۔ اس کے علاوہ پنجابی کے سینکڑوں الفاظ پنجاب سے شمالی ہند اور دکن تک پہنچے اور وہاں کی بولیوں میں شامل ہو گئے مگر ہمارے لغت نویسوں نے ان الفاظ کو بھی " ہندی " تحریر کر دیا ہے جبکہ ان الفاظ کو پنجابی لکھنا چاہیے تھا ۔ فی الحال میں یہاں تین چار ردیفوں کے اختلافات تحریر کر رہی ہوں جو یہ ہیں

### (الف) تلفظ اور املا کا اختلاف

برکابی	علی لغت - فیروز اللغات
زکابی	نسیم اللغات - فرہنگ آصفیہ
زبودگی	علی لغت - نور اللغات
زبودگی	فیروز اللغات
رضا	فیروز اللغات - نور اللغات
رضا	علی لغت
رضائی	فیروز اللغات - فرہنگ آصفیہ
رضائی	علی لغت - نسیم اللغات - نور اللغات
رضوان	علی لغت - فرہنگ آصفیہ - نور اللغات
رضوان	فیروز اللغات

رامائن	فیروز اللغات - علمی لغت - فرہنگ آصفیہ
راماین	نسیم اللغات - نور اللغات
زمیندارا	علمی لغت
زمیندارہ	نسیم اللغات
زرتشت	علمی لغت
زردشت	نسیم اللغات
رضائی	نسیم اللغات - نور اللغات
رزائی	فرہنگ آصفیہ
دہا - دہا	علمی لغت - فرہنگ آصفیہ
دہا	فیروز اللغات - نور اللغات
دولہا	نسیم اللغات - نور اللغات
دولہن	علمی لغت
دُلہن	نور اللغات
دولہن	فیروز اللغات - نسیم اللغات
دُلہن	فرہنگ آصفیہ
دوالا - دوالیا	علمی لغت - نسیم اللغات - نور اللغات
دیوالہ	فیروز اللغات
دیوالیہ	فیروز اللغات - فرہنگ آصفیہ
قیوم	علمی لغت - نسیم اللغات
قیوم	فیروز اللغات
قورما	فیروز اللغات
قورمہ	نسیم اللغات

دھیان	علمی لغت - نوراللغات
دھیان	فیروزاللغات - فرهنگ آصفیہ
دشنام طرازی	علمی لغت
دشنام طرازی	فیروزاللغات - نوراللغات
دفاع	علمی لغت
دفاع	فیروزاللغات
دوانہ	علمی لغت
دوانہ	فیروزاللغات - نسیم اللغات - فرهنگ آصفیہ - نوراللغات
دہقان	علمی لغت - نسیم اللغات
دہقان	فیروزاللغات - فرهنگ آصفیہ
دھالیا	علمی لغت - فرهنگ آصفیہ - نوراللغات
دھالیا	نسیم اللغات
دساور	فیروزاللغات - نسیم اللغات - فرهنگ آصفیہ
دساور	علمی لغت
دو منها	نسیم اللغات
دو منها	علمی لغت - فیروزاللغات - فرهنگ آصفیہ
دیشہ باشا	علمی لغت
دیشہ باشہ	نسیم اللغات - فیروزاللغات
دیحابہ	نسیم اللغات
دھی بی	فیروزاللغات - علمی لغت - فرهنگ آصفیہ - نوراللغات
دھحابہ	
دھبابی	



گانو	نسیم اللغات - فرہنگ آصفیہ میں گانو ، گاؤں ، گانوں
گاؤں	موجود ہیں۔
	فیروز اللغات - علمی لغت - نور اللغات
سپاٹ	فیروز اللغات - نسیم اللغات - فرہنگ آصفیہ - نور اللغات
سپاٹ	علمی لغت
چاہیے	نسیم اللغات
چاہئے	علمی لغت
سہ دھانا	نسیم اللغات - فرہنگ آصفیہ - نور اللغات
سہ دھانہ	علمی لغت - فیروز اللغات
سرایت	فیروز اللغات - علمی لغت - فرہنگ آصفیہ
سرایت	نسیم اللغات - نور اللغات
سہ دھیانا	فیروز اللغات - فرہنگ آصفیہ
سہ دھیانہ	علمی لغت - نسیم اللغات - نور اللغات
شب ع شوره	فیروز اللغات - نسیم اللغات - نور اللغات
شب ع شورا	علمی لغت - فرہنگ آصفیہ
سہج / سہج	فیروز اللغات
سہج - سہج	علمی لغت - نسیم اللغات - فرہنگ آصفیہ
شافی مضق	نسیم اللغات - نور اللغات
شافی مطلق	فیروز اللغات - فرہنگ آصفیہ

سنسکرت	(سنس - کب - رت) فیروز اللغات - نور اللغات (سن - سبک - رت) نسیم اللغات (سن - سبک - رت) علمی لغت (سنس - برکت) فرہنگ آصفیہ
ہویاں	نسیم اللغات - فیروز اللغات - فرہنگ آصفیہ - نور اللغات
نویاں	علمی لغت
شرارۃ	علمی لغت
شرارنا	فیروز اللغات - نسیم اللغات - فرہنگ آصفیہ
فناس	علمی لغت - فیروز اللغات - نور اللغات
فناس	نسیم اللغات - فرہنگ آصفیہ
منہ	نسیم اللغات
منہ	فیروز اللغات - فرہنگ آصفیہ
طہائیت	فیروز اللغات - علمی لغت - نور اللغات (اردو تلفظ)
طہائیت	نسیم اللغات - فرہنگ آصفیہ - نور اللغات (عربی تلفظ)
قطار	نسیم اللغات
قطار	فیروز اللغات - علمی لغت - فرہنگ آصفیہ - نور اللغات
قیح	علمی لغت - نسیم اللغات - نور اللغات
قیح	فیروز اللغات - فرہنگ آصفیہ
قرین	فیروز اللغات
قرین	علمی لغت - نسیم اللغات - فرہنگ آصفیہ - نور اللغات

گنار	علمی لغت	
گنار	فیروز اللغات - نسیم اللغات - نور اللغات	
کتروا چال	نسیم اللغات	
کترواں چال	علمی لغت - فیروز اللغات	
فرنگ ، فرنگی	علمی لغت - نور اللغات	
فرنگ ، فرنگی	نسیم اللغات - فیروز اللغات	
فتاویٰ	فیروز اللغات - نسیم اللغات - فرہنگ آصفیہ	
فتاویٰ	نسیم اللغات - علمی لغت - فیروز اللغات	
رابعہ	نسیم اللغات	
راجا	علمی لغت - فیروز اللغات	
دو پیازہ	علمی لغت	
دو پیازا	نسیم اللغات	
سات پیڑھی	علمی لغت - فیروز اللغات	
سات پیڑی	نسیم اللغات	
فروہی	علمی لغت	
فروہی	فیروز اللغات - نسیم اللغات	
تمغا	نسیم اللغات - علمی لغت	
تمغہ	فیروز اللغات	

## (ب) تذکیر و تانیث میں اختلاف

صا عقد	مونث	فیروز اللغات	
	مذکر	نسیم اللغات	
	مونث	علی لغت	
صدارت	مونث	فیروز اللغات - نسیم اللغات - نور اللغات -	
	مذکر	فرہنگ آصفیہ	
		علی لغت	
ژند	مونث	علی لغت	
ژند	مذکر	فیروز اللغات - فرہنگ آصفیہ	
ساوان	مذکر	نسیم اللغات - فیروز اللغات - نور اللغات	
	مونث	علی لغت	
ضبط	مونث	علی لغت	
	مذکر	فیروز اللغات - نسیم اللغات - نور اللغات	
ضرب	مذکر	فیروز اللغات	
	مونث	علی لغت - نسیم اللغات - نور اللغات	
قوت	مذکر	علی لغت	
	مونث	فیروز اللغات - نسیم اللغات - نور اللغات	
عملیات	مذکر	علی لغت	
	مونث	فیروز اللغات	

عمران	مونث	علمی لغت - نسیم اللغات - نور اللغات
	مذکر	فیروز اللغات
عندلیب	مونث	نسیم اللغات - علمی لغت - نور اللغات
	مذکر	فیروز اللغات
عیدی	مذکر	فیروز اللغات
	مونث	علمی لغت - نسیم اللغات - نور اللغات
فلک	مذکر	فیروز اللغات - نسیم اللغات - نور اللغات
	مونث	علمی لغت
فلفل دراز	مونث	نسیم اللغات - علمی لغت - نور اللغات
	مذکر	فیروز اللغات
فنگ	مونث	نسیم اللغات - فیروز اللغات
	مذکر	علمی لغت
عقول	مذکر	علمی لغت
	مونث	فیروز اللغات
فرط	مونث	فیروز اللغات
	مذکر	علمی لغت - نسیم اللغات
قاب	مذکر	علمی لغت
	مونث	نسیم اللغات - فیروز اللغات



قبلہ گاہ	مونث	علمی لغت
	مذکر	نسیم اللغات - فیروز اللغات
تلمی	مذکر	علمی لغت
	مونث	نسیم اللغات - فیروز اللغات
تصاحبہ	مذکر	نسیم اللغات - فیروز اللغات
	مونث	علمی لغت
تقوت	مذکر	علمی لغت
	مونث	فیروز اللغات - نسیم اللغات
کاٹھ	مذکر	فیروز اللغات - نسیم اللغات
	مونث	علمی لغت
کپڑ گند	مونث	فیروز اللغات
	مذکر	علمی لغت

### (ج) محاورات کا اختلاف

طبعیت کا لعل اگنا	علمی لغت - فیروز اللغات
طبعیت کا لال اگنا	نسیم اللغات
ظالم کی بیل نہیں چڑھتی	نسیم اللغات
ظالم کی بیل نہیں بڑھتی	علمی لغت - فیروز اللغات

- شیشے میں میخ لشکر میں شیخ  
شیشے میں میخ نہ رکھے لشکر میں شیخ نہ رکھے -  
فیروز اللغات -  
علی لغت
- سدا تاؤ کاغذ کی چلتی نہیں  
سدا تاؤ کاغذ کی بہتی نہیں  
فیروز اللغات  
نسیم اللغات
- سات مامووں کا بھانجا بھوک بھوک پکارے  
سات مامووں کا بھانجا بھوکا ہی بھوکا  
فیروز اللغات  
علی لغت
- ساٹھا پاٹھا ، بیسی کھسی  
ساٹھا سو پاٹھا ، بیسی سو کھسی  
فیروز اللغات  
علی لغت
- سانجھے کی ہنڈیا چوراہے میں پھوٹی ہے  
سانجھے کی ہنڈیا چوراہے پر پھوٹی ہے  
سانجھے کی ہانڈی چوراہے پر پھوٹی ہے  
فیروز اللغات  
نسیم اللغات
- شام کی پوچھنا صبح کی کہنا  
شام کی پوچھنا سحر کی کہنا  
فیروز اللغات  
نسیم اللغات
- قبر پر قبر نہیں بنتی  
قبر پر قبر نہیں ہوتی  
فیروز اللغات  
نسیم اللغات

## (د) زبان کا اختلاف

مندرجہ ذیل الفاظ پنجابی زبان کے ہیں لیکن فیروزالغات ، نسیم اللغات ، اور علمی لغت میں ان الفاظ کو ہندی لکھا ہے ۔ فیروزالغات نے فقط کے سامنے ہریکٹ لگا کر (ہ) یعنی ہندی غلط کی نشاندہی کی ہے جبکہ علمی لغت نے (ھ) سے تحریر کیا ہے ۔ یعنی ن لغت میں ہائے ملفوظ اور ہائے مخلوط کا فرق بھی موجود نہیں ۔ الفاظ یہ ہیں :

کرایہ اگاہنا (کرایہ وصول کرنا)	کرچی
کراچی (تیل کاری)	کرنی (معمار کا اوزار)
کردا	ساگی
کرولنا	روزی
کدھیں	زن
کدال	ڈکٹا
کدھوے	پڑکنا
عرقی	گھبنا
کرکسی (کر سکے گی)	زما
کراڑ	رانا
دھاڑ	زل جانا - زولا

\*\*\*\*\*

## لغات برائے حوالہ

- |                |                 |
|----------------|-----------------|
| (1) علمی لغت   | (2) فرہنگ آصفیہ |
| (3) فیروزالغات | (4) نسیم اللغات |
| (5) نوراللغات  |                 |

اردو املا از مولوی غلام رسول

Maulvi Ghulam Rasool belonged to Haiderabad Duccan (Bharat) He had a strong vision on the principles of Orthography In the Following essay some contradictory suggestions are discussed which are not in practice now a days



مولوی غلام رسول حیدر آباد کے سٹی اسکول کے استاد تھے۔ زبان کے ماہر تھے۔ ڈاکٹر محی الدین قادری زور کے استاد تھے چونکہ ان کا تعلق حیدر آباد دکن سے تھا اور وہ بھی کچھ پرانا ان کا عہد اسیویں صدی کے مابین کا ہے۔ اس لیے ان کی کتاب سے کافی استفادہ ہوا اور جہاں کہیں اختلاف املا کے بارے میں نظر آیا ہے وہ صرف اس لیے کہ جدید دور میں املا کمیٹیاں اور انجمنیں اس ضمن میں کام کرتی رہیں اور انہوں نے املا کو جدید لائن پر استوار کیا اور پرانے املا کو کسی حد تک ختم کر دیا یا اس میں ترمیم کر دی۔

مولوی غلام رسوں کے اصول اور تجویز املا کے سلسلے میں نہایت دقیق ہیں املا کے ضمن میں انکی رائے بہت معقول اور دلائل سے پر ہوتی ہے۔ اگر کہیں اختلاف موجود بھی ہے تو وہ رائے کا اختلاف ہے یا پھر علاقائی تلفظ کے سبب سے ہے۔ ان کے املا کے اختلافی مسائل یہ ہیں۔

۱۔ وہ لکھتے ہیں کہ ساجتے یا لاحقے کو اصل لفظ سے الگ لکھ جائے اور اس پر ”زنجیرہ“ (۷) لگایا جائے جیسے (ان سوال۔ مہا پاپ۔ آج کل۔ کل۔ جگ۔ گھر۔ دھواں) وغیرہ ہو سکتا ہے اور اس میں اس طرح لکھنے کا رواج رہا ہو یا اس سے ساجتے اور لاحقے کی پہچان مراد ہو لیکن یہ طریقہ مردج نہ ہو سکا اس لیے رد ہو گیا۔

۲۔ غالب کی پیروی میں کہہ دیجیے یا حیدر آباد دکن کا تلفظ، جس کی بنا وہ کہتے ہیں کہ ”گاؤ۔ پاؤ۔ چھانو۔ کھو“ لکھا جائے جبکہ عام اردو تحریروں میں اس کا چلن نہیں ہو سکا اور ”گاؤں۔ پاؤں۔ کھو“ درست املا کے طور پر مردج ہے۔

۳۔ اگر عربی کے آخر میں ”ة“ ہو تو تنوین اسی پر لگائی جائے جیسے ”عادیۃ، تذکرۃ، دفعۃ وغیرہ“ اس سلسلے میں املا کمیٹیوں یہ متفق فیصلہ دے چکی ہیں کہ تنوین ”الف“ بڑھا کر لگائی جائے یعنی ”دنا، تذکرنا، دفعنا وغیرہ“ اور اب اس املا کا چلن ہے۔ ویسے بھی اردو میں ”عادت“ لکھا جاتا ہے۔ ”عادیۃ“ نہیں۔ ”املا کمیٹی اردو بورڈ ہند“ کے فیصلے کے مطابق ایسے الفاظ میں ”الف“ بڑھا کر تنوین لگائی جائیگی جیسے۔ کلیہ سے کلیتا، اشارہ سے اشارۃ۔ ارادہ سے ارادنا وغیرہ۔ 1

ڈاکٹر محمد آفتاب احمد کتاب لکھتے ہیں غلط سے آخر میں ”اف“ بڑھا کر دوزبر لگاتے ہیں جیسے۔

”نورا۔ نسا۔ ضمنا۔ اشارنا۔ نتیجتا۔ واقعتا۔ فطرنا۔ قدرنا وغیرہ۔ 2

ڈاکٹر سید عبداللہ بھی یہی تجویز پیش کرتے ہیں کہ لفظ کے آخر میں ”الف“ بڑھا کر تنوین کا استعمال کیا جائے۔ 3



ڈاکٹر فرمان فتحپوری بھی اسی اصول پر متفق ہیں وہ لکھتے ہیں کہ تائے مدد رکا اردو میں دستور ہی نہیں۔ اردو میں اُثر "ت" ہے تو وہ گول نہیں لکھی جاتی۔ 4

۴۔ مولوی غلام رسول لکھتے ہیں "ترکی، ہندی اور انگریزی وغیرہ کے "ہ" والے لفظوں کو اردو میں "الف" سے لکھا جائے۔ مولوی موصوف کا یہ بیان درست ہے لیکن الفاظ کی فہرست میں انہوں نے فارسی اور عربی کے الفاظ بھی لکھ دیے۔ مثلاً جودہ۔ پردہ۔ مزہ۔ کو بھی "الف" سے لکھ دیا ہے جبکہ یہ فارسی الفاظ ہیں اور "ہ" ہی سے لکھے جاتے ہیں باقی الفاظ جو انہوں نے "الف" سے لکھے ہیں ان میں بھی کچھ ایسے ہیں جو "الف" در "ہ" دونوں سے لکھے جاتے ہیں مگر دونوں صورتوں میں ان کے معنی میں فرق ہو جاتا ہے۔ مثلاً "چارا۔ چارہ" "سایا۔ سایہ" "زردا۔ زردہ" وغیرہ۔ پس یہاں اٹلا بمطابق چلن، رواج اور استعمال، فصیح قرار پائیگا۔ اور دیکھنا پڑے گا کہ کون سا لفظ "ہ" سے درست ہے اور کون سا "الف" سے اگر لفظ فارسی یا عربی کا ہے اور اس زبان میں اگر "ہ" سے لکھا جاتا ہے تو اسے "الف" سے لکھنا درست نہیں اور اسی طرح اس کے برعکس۔ بعض اردو ہندی الفاظ بھی "ہ" سے مروج ہیں انہیں "الف" سے لکھنا بھی درست نہ ہوگا۔ جیسے "گیارہ، بارہ، تیرہ" وغیرہ۔

۵۔ ایک بڑا اختلاف یہ ہے کہ غالب کی طرح مولوی غلام رسول "چداو۔ دباو۔ دکھاو۔ گاہے۔ ہاے۔ چاہے۔ سرائے" وغیرہ پر "ء" کے خلاف ہیں۔ جبکہ موجودہ چلن کے مطابق ان پر "ء" لگایا جاتا ہے۔ اور "ء" سے درست ہیں۔ مقتدرہ قومی زبان کے مطابق "چائے۔ رائے۔ سائے۔

سرائے۔ گائے۔ پائے۔ جائے۔ دوائے۔ وغیرہ پر "ء" لگایا جاتا ہے۔ 5

ملاکیٹی اردو بورڈ (بند) کے فیصلے کے مطابق۔ "ذیل کے الفاظ میں "الف" اور "ے" دوہرے مصوتے کے طور پر بولے جاتے ہیں اس لیے ان میں ہمزہ لکھنا صحیح ہے۔ 6 جیسے "گائے۔ چائے۔ رائے۔ پائے۔ جائے۔ بجائے۔ سرائے۔ رائے۔ سوائے۔ وغیرہ۔ 7

ڈاکٹر محمد آفتاب لکھتے ہیں "اصول یہ ہے کہ حفظ کے درمیان "الف" کے بعد آنے والی "وا" "ئی" "ے" پر ہمزہ آتا ہے کیونکہ لفظ میں "الف" ہمیشہ ساکن حالت میں اپنے سے پہلے حرف سے مل کر آواز دیتا ہے۔ لہذا "الف" کے بعد والی حرف مت بغیر "ء" کے متحرک نہیں ہو سکتا اور نہ آواز دے سکتا ہے۔" 8

پس "رائے۔ سائے۔ برائے۔ چائے۔ لائے۔ جائے" میں تلفظ کی ادائیگی کے لیے "ء" آتا ہے اسی طرح "تاؤ۔ حاد۔ رائی۔ لائی۔ سوئی" وغیرہ۔ 9

ڈاکٹر سید عبداللہ فرماتے ہیں "رُحظ کے آخر میں "واو" ہو تو "ے" کا اضافہ کیا جائے جیسے "روئے روشن" وغیرہ۔ 10

مولوی غلام رسول خود اپنے مقالے "اردو ماد کے مسائل کا حل" میں تحریر فرما چکے ہیں۔ ایسے الفاظ جن کے آخر میں "الف" یا "واو" آئے ان کو اضافت کی صورت میں "ء" کے ساتھ "ے" بڑھا کر لکھنا چاہیے۔ اس کے برخلاف جو عمل ہے وہ بے قاعدہ ہے صحیح املا یوں ہے "دائے روزگار۔ خوئے دوست۔ علمائے کرام۔ ابتدائے آفرینش" وغیرہ۔ 11

صاحب زبان "میر حسن" مصنف مثنوی سحر البیان کے سامنے جب کوئی کسی  
لفظ کے معنی یا تلفظ کے بارے میں اہم سوال ٹیکر حاضر ہوتا تو وہ اسے کہتے  
کہ "رجب علی بیگ سرور" سے جا کر پوچھو۔

رجب علی بیگ اپنی کتاب فسانہ عجائب میں "سرائے" "برائے" وغیرہ میں "ے"  
استعمال کرتے ہیں۔ 12

اسی طرح حیدر بخش حیدری نے اپنی کتاب "آرائش محفل" میں "سرائے"۔  
برائے گائے" وغیرہ لکھا ہے یعنی "ے" پر "ا" موجود ہے۔ 13

"اردوئے معلّٰی" مرتبہ "مرتضیٰ حسین فاضل" پہلی بار 1869ء میں زیر  
اہتمام فخر الدین شائع ہوئی۔ اس کے پہلے ایڈیشن میں "اردوئے" کی  
"ے" پر "ا" موجود ہے۔ 14

۶۔ مولوی غلام رسول نے فارسی کی تقلید میں آئندہ، نمائش "کو" "ی" سے  
لکھا ہے۔ اس ضمن میں اعلیٰ کمیٹی اردو بورڈ ہند۔ 15 اور مقتدرہ کی کمیٹی  
16 نے یہ فیصلہ دے دیا ہے کہ فارسی کے ایسے تمام الفاظ "ا" سے لکھے  
جائیں گے۔ مثلاً "آئندہ"۔ نمائش۔ لائق۔ وغیرہ کیونکہ "الف" کے بعد  
"ی" ہو تو اردو میں "زیر" کا تلفظ ہوتا ہے دوسرے فارسی لہجہ میں ادا نہیں  
ہو سکتا۔ 17

ڈاکٹر سید عبداللہ نے تحریر کیا ہے "آج کل ایرانی جن الفاظ میں "ی" لکھتے  
اور بولتے ہیں لیکن اردو میں انہیں "ا" سے لکھنے کا دستور رہا ہے اس لیے ان  
الفاظ میں ایرانیوں کا اتباع ضروری نہیں مثلاً آئندہ، زیبائش، گنجائش، علی  
ہذا عربی الفاظ "لائق، فائق" وغیرہ میں "ا" آئے گا۔ 18

۷۔ مولوی غلام رسول کی تجویز کے مطابق جب کسی لفظ کے شروع میں

”س“ آئے اور آدھی آواز دے تو اس پریمہ (۷) لکھا جائے مثلاً  
ستھان۔ سور۔ شیشن۔ سکول وغیرہ۔

۸۔ عربی کے ایسے الفاظ جو ”الف“ پر ختم ہوتے ہیں ان کا آخری ”ء“ نہ لکھا جائے۔ مثلاً ”ابتدا۔ انتہا“ وغیرہ۔ اردو میں مفرد لفظ کا چلن بغیر ”ء“ کے ہو چکا ہے لہذا یہ درست ہے لیکن جمع کی صورت میں ”ء“ اہمیت رکھتا ہے کیونکہ جمع میں آخری ”الف“ جھٹکا کھاتا ہے اور ”ء“ کے بغیر تلفظ ادا نہیں ہو سکتا ہے۔ دوسرے کئی الفاظ میں تمیز نہیں ہو سکتی مثلاً بغیر ”ء“

شہداء۔ شہدا

آراء۔ آرا

برأت۔ برات۔ وغیرہ

اس لیے جمع کے الفاظ میں اور درمیان آنے والے ”اف“ پر ”ء“ ضروری ہے۔

یہی اصول ڈاکٹر محمد آفتاب احمد نے تحریر کیا ہے جمع کے الفاظ کے آخر میں چونکہ ”الف“ کو کھینچنا پڑتا ہے اس لیے وہاں ”ء“ لگانا ضروری ہے ورنہ تلفظ کی ادائیگی میں دشواری ہوگی۔ مثلاً ”شہید“ کی جمع ”شہداء“ ہے پھر اسے ”شہدا“ لکھنا پڑے گا۔ لہذا ”انبیاء۔ اولیاء۔ وزراء۔ شہداء۔ علماء“ وغیرہ میں ”ء“ آئے گا۔ 19

۹۔ مولوی غلام رسول نے عربی کے ”اف“ مقصورہ کو ”الف“ سے لکھنے کی تجویز پیش کی ہے۔ مثلاً ”زکات۔ مشکات“ وغیرہ اس بارے میں احاد کمیٹی اردو بورڈ ہند۔ 20 اور مقتدرہ قومی زبان (پاکستان)۔ 21 نے اصولی فیصلہ کیا ہے کہ قرآنی اور احادیثی الفاظ کو عربی رسم الخط میں برقرار رکھا

جائے۔ لہذا اب یہ الفاظ ”زکوٰۃ اور مشکوٰۃ“ ہی لکھے جائیں گے۔ اور یہی چلن ہے اور یہی تجویز ڈاکٹر محمد آفتاب کی ہے وہ لکھتے ہیں ”مسلمان قرآن پاک میں الفاظ جس امل سے پڑھے ہیں وہ امل ان کے نزدیک مانوس۔ مقدس اور قابل احترام ہو جاتا ہے اگر ہم اس امل کو اردو میں تبدیل کر کے لکھیں گے تو یہ صورت ہر مسلمان کے لیے ناقابل قبول اور حیران کن ہوگی۔ اس لیے۔ زکوٰۃ۔ صلوٰۃ وغیرہ درست ہے۔ 22 ڈاکٹر سید عبداللہ نے بجا فرمایا ہے۔ قرآنی الفاظ قرآن کے رسم الخط اور امل کے مطابق لکھے جائیں اور اسی طرح درست ہیں۔ 23

۱۰۔ یہی صورت حال ”دعوا۔ تقوا۔ متوفا۔ املا۔ ادنا۔ موسا۔ مصطفیٰ“ وغیرہ کی ہے انہیں بھی ”الف“ مقصورہ“ سے لکھنا مناسب اور فصیح ہے یعنی ”دعویٰ۔ تقویٰ۔ مولیٰ۔ متوفیٰ۔ اعلیٰ۔ ادنیٰ موسیٰ۔ معصطفیٰ وغیرہ

۱۱۔ یہی طریقہ کار انبیاء کے اسمائے گرامی کے ساتھ ہوگا۔ یعنی اسحق کی جگہ ”اسحق“ لقمان کی جگہ ”لقمن۔ رحمن۔ اسمعیل“ وغیرہ۔ ہاں اگر کسی شخص کا نام ہو تو ”کھڑے الف“ کی جگہ محض ”الف“ سے لکھا جاسکتا ہے۔

۱۲۔ مولوی غلام رسول مزید فرماتے ہیں کہ عربی کا ”ال“ یا اس کا جزو ”الف“ یا ”ل“ ساکن ہو تو ساکن حروف پر چھوٹا سا خط کھینچ دیا جائے مثلاً ”بالکل، بالفعل، باغرض، ذی الحجۃ وغیرہ یہ طریقہ قطعی مروج نہیں اور مسلمان خصوصاً ”دال“ کے استعمال سے واقف ہیں، اس طرح غیر ملکی بھی جب اردو پڑھتے ہیں تو وہ ”ال“ کے بارے میں بخوبی سمجھ جاتے ہیں اس لیے مولوی غلام رسول کی اس تجویز پر عمل نہ ہو سکا۔

۱۳۔ مولوی غلام رسول یہ بھی لکھتے ہیں کہ فارسی میں مندرجہ ذیل حروف



لفظ سے الگ لکھے جاتے ہیں اس سے اردو میں بھی الگ لکھے جائیں۔ اس بارے میں اٹلا کمیٹی اردو بورڈ ہند 24 اور مقتدرہ کمیٹی 25 نے فیصلہ دیا ہے کہ جو ملا کر لکھنے والے لفظ ہیں ان کا چمن اب عام سوچکا ہے انہیں ملا کر لکھنا ہی بہتر ہے ورنہ پڑھنے میں دشواری ہوگی۔ مثلاً ”چناں چہ“ کی جگہ ”چنانچہ“ ”حال آں کہ“ کے بجائے ”حالانکہ“ ”بہ شرطے کہ“ کے بجائے ”بشرطیکہ“ وغیرہ درست ہے۔

۱۴۔ مولوی غلام رسول نے عربی فارسی کے کئی اغاظ جو ”ط“ سے شروع ہوتے ہیں انہیں ”مورد“ بناتے ہوئے ”ت“ لکھا ہے۔ مثلاً ”تشت“۔ ”تشتی“۔ ”توتا“ جبکہ ہندو پاک کی اردو اٹلا کمیٹیوں کے فیصلے کے مطابق یہ الفاظ اپنے اصل حرف ”ط“ سے فصیح ہیں یعنی ”طشت“۔ ”طشتی“ اور اسی طرح ان کا چمن بھی ہے۔ ”توتا“ ”ت“ سے رائج نہ ہو سکا۔ اس طرح ”زرا“ اور ”زات“ بھی از روئے اصل ”ذ“ سے درست ہیں۔ اٹلا کمیٹی اردو بورڈ ہند۔ 26 مقتدرہ قومی زبان کی اصلاح اردو کی کمیٹی کے فیصلے کے مطابق یہی املا درست ہے۔ 27

۱۵۔ مولوی غلام رسول انگریزی کے اغاظ میں شامل A کو یائے معروف (ی) سے لکھنے کی تجویز پیش کرتے ہیں اس طرح ”آر۔ اور ایف“ پر نیمہ لگانے کی تجویز پیش کرتے ہیں۔ اور تلفظ اس طرح کرتے ہیں Man میان Cat۔ کیٹ۔ Loud آف Loud، روڈ وغیرہ لیکن اس طریق کار کو قبول عام کا درجہ حاصل نہ ہو سکا اور نہ ہی اس کا چمن ہے۔ جبکہ اصول یہ طے پایا کہ انگریزی الفاظ کو ان کے املا کے مطابق اردو میں لکھا جائے۔ بقول ڈاکٹر محمد آفتاب احمد، انگریزی الفاظ کا اردو میں املا، تلفظ کے مطابق کرنا بہتر



## حوالہ جات

- ۱۔ نارنگ گوپی چند، الما نامہ۔ اردو الما کیٹی، ترقی اردو بورڈ۔ دہلی 1974۔ ص: 57
- ۲۔ محمد آفتاب احمد ڈاکٹر، اردو قواعد و املا کے بنیادی اصول۔ ص 26-27
- ۳۔ سید عبداللہ ڈاکٹر، مضمون، اردو انسائیکلو پیڈیا آف اسلام کے فیصلے۔ مشمولہ اردو املا و رموز اوقاف۔ ص: 282
- ۴۔ فرمان فتحپوری ڈاکٹر، ”اردو املا کے اصول“ مشمولہ۔ اردو املا و قواعد۔ سنگ میل پبلی کیشنز۔ ص: 358
- ۵۔ اعجاز راہی۔ املا و رموز اوقاف۔ مقتدرہ قومی زبان۔ اسلام آباد۔ 1985۔ ص: 27
- ۶۔ نارنگ گوپی چند، الما نامہ۔ ص: 85
- ۷۔ ایضاً
- ۸۔ ۹۔ محمد آفتاب احمد ڈاکٹر، اردو قواعد و املا کے بنیادی اصول۔ ص 49-50
- ۱۰۔ سید عبداللہ ڈاکٹر۔ ”اردو انسائیکلو پیڈیا اسلام میں اردو کے معمولات“ مشمولہ ”اردو املا و رموز اوقاف“۔ ص: 288
- ۱۱۔ اردو املا کے مسئلہ کا حل ”اردو نامہ“ کراچی۔ دسمبر 1966ء مشمولہ اردو املا و رموز اوقاف۔ ص: 124

- ۱۲۔ سرور رجب علی بیگ، فسانہ عجیب۔ اردو اکیڈمی۔ لاہور 1967۔  
ص: 37-55
- ۱۳۔ حیدر بخش حیدری، آرائش محفل، منشی گلاب سنگھ ہند سنز لاہور۔ 1881۔  
ص: 11-17-22-29
- ۱۴۔ غائب، "اردو۔ معانی" مرتبہ مرتضیٰ حسین ذہل (پہلا ایڈیشن) 1869
- ۱۵۔ نارنگ گوپی چند، املا نامہ۔ ص: 86
- ۱۶۔ اعجاز راہی، املا و رموز و اوقاف۔ ص: 28
- ۱۷۔ محمد آفتاب احمد ڈاکٹر، اردو قواعد و املا کے بنیادی اصول۔ ص: 46
- ۱۸۔ سید عبداللہ ڈاکٹر، مضمون "اردو انسائیکلو پیڈیا آف اسلام میں اردو کے معمولات" مشمولہ۔ اردو ماورموز و اوقاف۔ ص: 187
- ۱۹۔ محمد آفتاب احمد ڈاکٹر، اردو قواعد و املا کے بنیادی اصول۔ ص: 60
- ۲۰۔ نارنگ گوپی چند، املا نامہ۔ ص: 57
- ۲۱۔ اعجاز راہی، املا و رموز و اوقاف۔ ص: 10
- ۲۲۔ محمد آفتاب احمد ڈاکٹر، اردو قواعد و املا کے بنیادی اصول۔ ص: 651
- ۲۳۔ "اردو املا کے متعلق بہرا تجربہ" اختتامی خطبہ "سینا را" 25 جون 1985
- زیر اہتمام مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد
- ۲۴۔ نارنگ گوپی چند، املا نامہ۔ ص: 96
- ۲۵۔ اعجاز راہی، املا و رموز و اوقاف۔ ص: 32
- ۲۶۔ نارنگ گوپی چند، املا نامہ۔ ص: 61
- ۲۷۔ اعجاز راہی، املا و رموز و اوقاف۔ ص: 17
- ۲۸۔ محمد آفتاب احمد ڈاکٹر، اردو "قواعد املا کے بنیادی اصول" ص: 180

بریگیڈر (ر) ڈاکٹر عزیز احمد خان

ترجمہ عبد سیال

## ادب کیا ہے

The article defines literature and its various ramifications. The stress is placed on the manner and matter in the modern times. The response to it is personal, (evocative of certain emotions) and bilateral. Even the common readers or listeners do recognize the thematic importance of literature and its universal appeal. These days the criteria are delineated, for example literature as an art, as expression of the age, as persuasion, as universal and as an embodiment of imagination. All these criteria can be recognized through critical discourse analysis. The modern critics refer to the imaginative, creative and formalistic aspect of literature. The imaginative and creative aspect is not much emphasized but formalism or structuralism has come to stay as an important approach to the study of literature as an art. Students should be cautioned. Rather than talking about literary language, they should study language and





ان الفاظ میں کرتی ہے۔ ”کسی ملک یا کسی عہد کی ایسی تحریریں جن کی قدر و قیمت ان کی ہیئت کی خوبصورتی یا ان کے جذباتی اثر کی بنا پر ہو۔“

ویسٹر کی ”تھرڈ نیو انٹرنیشنل ڈکشنری“ (1970ء) ادب کی تعریف یوں کرتی ہے کہ ”وہ تحریریں جو اعلیٰ درجے کی بیٹوں اور طرزِ اظہار پر مشتمل ہوں اور دائمی و آفاقی خیالات کا اظہار کرتی ہوں۔“

درج ذیل دو تعریفیں کسی حد تک جدید استعمال اور اس استعمال کے طریقے کے متعلق بتاتی ہیں۔

پہلی جو ”کولنز ڈکشنری آف دی انگلش لینگویج“ (1989ء) سے لی گئی ہے۔  
ادب یا لٹریچر کی اصطلاح کے جدید استعمال کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ یہ اس اصطلاح کا مفہوم یہ بتاتی ہے:

- 1- تحریری مواد جیسے شاعری، ناول، مضامین وغیرہ، خصوصاً تخیل پر مبنی فن پارے جو اعلیٰ اسلوب اور طرزِ اظہار اور عمومی دلچسپی کے موضوعات کی خوبیوں سے متصف ہوں۔
  - 2- ایک خاص طرح کا یا ایک خاص موضوع پر لکھا ہوا مواد جیسے سائنسی لٹریچر وغیرہ۔
- درج ذیل تعریفیں جو آکسفورڈ انگلش ڈکشنری، کمپلیٹ ایڈیشن (1971ء) سے لی گئی ہیں، اس استعمال کے طریق کار سے متعلق ہیں

- 1- حرفوں اور کتبوں سے آشنائی؛ شائستہ تعلیم، ادبی کلچر۔ جواب کیا ب اور مترادف ہے۔
- 2- ادبی فن پارے یا تحقیقات؛ ادیب کی سرگرمی یا اس کا پیشہ

3a- ادبی تحقیقات بحیثیت مجموعی، کوئی تحریر جو کسی خاص ملک یا عہد یا مجموعی طور پر دنیا میں لکھی گئی ہو۔ اب خاص طور پر زیادہ مخصوص معنی میں وہ تحریریں جو اس دعوے کے ساتھ لکھی جائیں کہ ان کی بنیاد ہیئت کی خوبصورتی یا جذباتی اثر پر ہے۔

3b- وہ تحریریں یا کتابیں جو کسی مخصوص موضوع پر ہوں۔

3c۔ (عام بول چال میں) کسی بھی طرح کا مطبوعہ مواد۔

گلیں لیزر (Gillian Lazer)<sup>1</sup> مصنفین اور اساتذہ کی پیش کردہ کچھ تعریفیں نقل کرتا ہے۔ یہ تعریفیں اس معنی کی وضاحت کی کوشش ہیں جو وہ ادب کی اصطلاح سے لیتے ہیں۔

1۔ ادب احساسات اور خیالات کا تحریری اظہار ہے۔

2۔ ادب زبان (Language) کا ایسا استعمال ہے جو پڑھنے یا سننے والے میں کوئی شخصی رد عمل پیدا کرے۔

3۔ ادب کو ایک ایسی منضبط تکنیک کہا جاسکتا ہے جس سے کچھ جذبات براہِ بیخبر کے جاسکیں۔

ایڈرا پاؤنڈ کی بیان کردہ ادب کی تعریف زبان کے ایسے استعمال کو فوکس کرتی ہے جو انسانی جذبات کو زبان دے سکتے۔ وہ کہتا ہے ”اعلیٰ ادب ایسی سادہ زبان ہے جس میں اعلیٰ ترین ممکن حد تک معنی سمودے جائیں۔“

مقالہ نگار نے اپنے چند طلب سے پوچھا کہ وہ اس اصطلاح سے کیا مطلب لیتے ہیں۔ ان کے جوابات سے درج ذیل نکات سامنے آئے۔ ”یہ زندگی کا عکس ہے/ یہ معاشرے کا آئینہ ہے/ اس کا سروکار آفاقی اثرات کے حامل موضوعات سے ہے/ یہ شاعری، ڈراما، افسانہ، ناول وغیرہ ہے۔“

یہ تعریفیں ادب کی کچھ امتیازی خصوصیات کی جانب اشارہ کرتی ہیں جیسا کہ اس کو آرٹ کی ایک شکل سمجھنا چاہیے (مثلاً شیکسپیر کی تحریریں)، یہ کسی ملک یا عہد کے مسائل و معاملات سے متعلق ہوتا ہے (مثلاً کلاسیکی عہد)، اسے ہیئت کی خوبصورتی اور جذباتی اثر کا حامل ہونا چاہیے (مثلاً ملٹن کی ”پیراڈائز لاسٹ“)، اس میں سادہ مگر پُر معنی زبان استعمال کی گئی ہو (مثلاً کیٹس کی ”اوڈ ٹو دی ٹائٹ انگیل“) اور اسے آفاقی اور دائمی دلچسپی کے

خیالات کا حامل ہونا چاہیے (مثلاً سروالٹر فلیم کا "اٹ از آور لائف")۔ تخیل پر مبنی فن پارے جو اعلیٰ اسلوب سے متصف ہوں، ادب کے دائرے میں آتے ہیں۔ یہ تعریفیں جن میں سے تمام کی تمام واضح اور غیر متنازع نہیں ہیں ایک ایسا معیار وضع کرتی ہیں جو ادبی متن کو دیگر متون سے ممتاز کرتا ہے۔ تاہم ادب کے اکثر اساتذہ کے لیے ادب کا تصور ایک ایسا تصور ہے جو کثرت استعمال اور Common Sense سے سمجھا سمجھایا ہے۔

آئندہ سطور میں اسی بات کو آگے بڑھاتے ہوئے جدید تنقیدی محضروں (Discourses) میں ادبی متن کے جائزے کے متعلق بات کی جائے گی۔

## 2۔ جدید تنقیدی محضر میں "ادب" کا معیار اور اقدار:

اس حصے میں دو بڑے تنقیدی مکاتب، نئی تنقید اور ساختیات کے مخصوص تنقیدی محضروں کا جائزہ دیا جائے گا تاکہ اس معیار اور ان اقدار کو اجاگر کیا جاسکے جو جدید نقاد ادب کے تصور کے ساتھ وابستہ کرتے ہیں۔

پہلا بڑا اور مؤثر انگریز ادیب جس نے ادب کی اصطلاح کو "تخیلاتی ادب" کے معنوں میں استعمال کیا وہ میٹھیو آرنلڈ ہے۔ فرانسیسی، جرمن اور انگریزی ادب میں ہمیں "عظیم ادبی فن پارے"، "تخلیقی ادبی نابغہ"، "شہکار ادبی فن پارے" کی تخلیق، جیسی تراکیب ملتی ہیں جو جمالیاتی رجحان کی طرف اشارہ کرتی ہیں۔ جدید نقاد کے لیے اس اصطلاح کے معنی نسبتاً وسیع ہیں جو تخیل، تخلیقی عمل اور ہیئت کا احاطہ کرتے ہیں۔ اس سلسلے میں مزید کرنے کا کام یہ رد جاتا ہے کہ کچھ ایسے اصول بنائے جائیں جو تخلیقی کاوشوں کو آرٹ کی سطح پر جانچ سکیں اور تکنیکی اصطلاحات وضع کی جائیں۔ جدید نقاد ان مفروضات کو مانتے ہیں کہ ادبی متن مربوط ہوتا ہے، افسانوی ہوتا ہے، اعلیٰ اقدار پر مبنی ہوتا ہے۔ اور یہ کہ ادبی تحریر کو خود اس کے اپنے تناظر میں دیکھنا چاہیے اور مصنف کا ارادہ اہمیت نہیں رکھتا، وغیرہ۔ ہیئت پسند نقاد جنہوں نے ادب کو ساختیاتی نقطہ نظر سے دیکھنے پر زور دیا، انہوں

نے ادب میں ہیئت کو تلاش کرنے اور اس کی وضاحت کرنے کی کوشش کی۔ یہ نقطہ نظر فن پارے کو اس کی اپنی حیثیت میں دیکھتا ہے، لہذا مصنف کی زندگی یا اس کا عہد، یا سماجی، سیاسی، معاشی، نفسیاتی عوامل ہیئت پسندوں کے لیے نسبتاً کم اہمیت رکھتے ہیں۔ مختصر یہ کہ وہ کسی ادبی تحریر کے اپنے قاری پر ”جموئی اثر“ کو دیکھتے ہیں اور یہ بھی کہ یہ اسے جذباتی سطح پر کیسے متاثر کرتی ہے۔ تکنیک پر توجہ دینے کی وجہ سے ہیئت پسند ادب کو زبان کا ایسا خاص استعمال سمجھتے ہیں، جس میں زبان عام روزمرہ زبان کو مسخ کر کے اور اس سے انحراف کر کے اپنا امتیاز قائم کرتی ہے۔ روزمرہ زبان عمومی ابلاغ کے لیے استعمال ہوتی ہے جبکہ ادبی زبان کا کوئی عملی استعمال نہیں ہوتا اور یہ محض ہمیں اشیاء کو مختلف نقطہ نظر سے دیکھنے کے قابل بناتی ہے۔

### 3۔ ادبیات

کلاسیکی ادوار سے یہ سمجھا جاتا ہے کہ ادب ایسا طرز بیان ہے جو دنیا سے خاص اور اہم رابطہ رکھتا ہے۔ نقاد (Mimesis) کے نظریات کسی مثالی دنیا کی ”نقل“ کے متعلق قیاس آرائی کرتے ہیں اور کسی پہلے سے موجود دنیا پر یقین رکھتے ہیں۔ نقاد کے نظریات، متن اور اس جہان جس کی یہ متن نمائندگی کرتا ہے، کے درمیان ربط کو توجہ کی نظر سے دیکھتے ہیں۔ نقادوں اور نظریات نے نقاد کی تعبیر ایک ایسے تعمیری عمل کے طور پر کی ہے جس سے حقیقت کی ایک آذوقہ تفہیم ہوتی ہے۔ یہ سمجھنے کے لیے متن میں کس قسم کا اشارہ موجود ہوتا ہے، ایک عام طریقہ یہ ہے کہ ”شاعری“ یا ادبی زبان کو ”سائنسی“ یا حوالہ جاتی زبان کے ساتھ رکھ کر دیکھا جائے۔

ادبی فنون کا مرکز روایتی اصناف ادب رک، اپیک اور ڈراما میں ہی ملے گا۔ ان سب میں افسانوی یا تخیلاتی دنیا کے اشارے ملتے ہیں۔ ناول، نظم یا ڈرامے میں کہی گئی باتیں اپنے لغوی معنوں میں ہو بہو سچی نہیں ہوتیں اور نہ ہی کوئی منطقی مفروضات پر مبنی ہوتی



ہیں۔ تاریخ یا سوشیالوجی کی کتاب اور کسی ناول کے کسی بیان میں ایک اہم اور مرکزی اختلاف ہوتا ہے، خواہ یہ ناول تاریخی یا بالزاک کا لکھا ہوا ہی کیوں نہ ہو جس میں ایسا لگتا ہے کہ یہ حقیقی واقعات کے متعلق ”اطلاعات“ پر مبنی ہے۔

”فکشن“ اور ”تخیل“ کی اصطلاحات بعض اوقات ایک دوسرے کے مترادف سمجھی جاتی ہیں۔ اس سے صرف ایک مطلب اخذ کیا جاسکتا ہے اور وہ یہ کہ تخیل ایک تخلیقی قوت ہے جو حقیقی زندگی کی بجائے امکانات کا جہن تخلیق کرتی ہے جو حقیقی دنیا کی بہتر شکل بھی ہو سکتی ہے۔ اس شاعرانہ ایجاد کو سرفلپ سڈنی کے مضمون ”Apologie for Poetrie“ (1959ء) میں کلاسیکی ضابطے میں ڈھلا ہوا دیکھا جاسکتا ہے۔

ادب کے apologist یہ کہتے ہیں کہ ادب اسی طریقے سے ”سچی“ کو بیان کرتا ہے، اگرچہ اس میں ایسے منطقی بیانات نہیں ہوتے جس سے سچی کی ظاہری اقدار نظر آسکیں۔ یہ دیل ڈاکٹر جانسن کی ہے اور یہ جدید نقادوں کا طے شدہ نظریہ ہے، خاص طور پر اس وقت جب وہ ادبی اور غیر ادبی کی تعریف کرتے ہیں۔ تاہم کچھ لوگ یہ سوچ سکتے ہیں کہ، فب نوی اور غیر افسانوی کے واضح امتیاز پر اصرار کرنا اس بات کی نفی کرتا ہے کہ متن کا کوئی عقلی تجزیہ بھی ہو سکتا ہے، کیونکہ تمام متن تعبیری (Constructive) ہوتے ہیں اور زبان اپنی ساختیاتی اور علامتی خصوصیات کی وجہ سے ایک امکانی دنیا کی تشکیل کرتی ہے۔ بالفاظ دیگر زبان ہمارے ارد گرد موجود دنیا کو اپنے اندر سموتی بھی ہے اور ایک نئی دنیا کی تخلیق بھی کرتی ہے۔

ایک فلسفیانہ امتیاز ہے، ناول میں تخلیق کی گئی دنیا اور اخبار میں بیان کی گئی دنیا سے لیے جانے والے معنی کا امتیاز، ورنہ جہاں تک لفظی مفہوم کا تعلق ہے ”تخلیق“ اور ”بیان“ تقریباً مترادف ہی ہیں۔ اخباری کہانی محض طرز بیان میں ہی تخلیقیت کی حامل ہو سکتی ہے جبکہ افسانہ کرداروں، بیانات وغیرہ میں بھی تخلیقی ہوتا ہے۔ حال ہی میں لسانیات



کے تین شعبے بنائے گئے ہیں جو کسی طرزِ بین کے تعبیری مزاج کو سمجھنے میں قاری کی مدد کر سکتے ہیں۔ پہلی، وقوفی نسبیت اور وقوفی علامتیت کا نقطہ نظر ہے جو متن کی دنیا، اور تصورات اور ابہ کی ایک موضوعی ساخت کی وضاحت سکیم (فریم، سکرپٹ، پروٹو ٹائپ وغیرہ) کی شکل میں کرنے کی کوشش کرتی ہے جو ایسے صوم کے ایسے میدان ہیں جن کی شراکت متن تخلیق کرنے اور اسے پڑھنے والوں کے درمیان زبان کی علامتوں کے ذریعے ہوتی ہے۔ دوسری جو سکیم کے تجزیے سے متعلق ہے جو دنیا کے علم اور دنیا کے متعلق عقائد کے نظام کی شکل میں متون کی تفہیم اور ان سے نتائج اخذ کرنے کے مطالعے پر مبنی پر ہے۔ تیسری، عملی لسانیات (دیکھیے Halliday، 1985ء) جو اس بات کو سمجھنے کے لیے تجزیاتی ٹولز مہیا کرتی ہے کہ وہ زاویہ نظر جس سے متن کی دنیا پر غور کیا جاتا ہے لسانی انتخاب سے کس طرح تشکیل پاتا ہے جسے ہالی ڈے (Halliday) ”زبان کا تصوراتی عمل“ کہتے ہیں۔

#### 4۔ تحریری متن کا کردار:

ساختیات اور پس ساختیات کے دور تک ادبی نظریات اور تنقید اس بات کو زبردست اہمیت دیتی تھی کہ متن کی قابل شناخت فرد کا تحریر کردہ ہو۔ معاصر نظریہ میں تمام تر تردیدوں کے باوجود مصنف کو نہایت بلند مقام دیا جاتا ہے۔ مصنف ایسی بااختیار ہستی ہے جو مستقل قدر و منزلت رکھتی ہے ہم کہہ سکتے ہیں ادبی مصنفین کی قدر و فسیفوں، ساتھ، صاحبانِ کشف، معینین اخلاق یا حکماء کی طرح ہے۔ اس سلسلے میں مستحکم ترین دعوے شیلی نے اپنے مضمون ”Defence of Poetry“ (1821ء) میں کیے تھے۔

#### 3۔ شعرا دنیا کے گناہ قانون ساز ہیں۔

وہ یہ طاقت یا توالوی فیضان سے حاصل کرتے ہیں (جیسا کہ کلاسیکی ادب میں تکمیل کی روایت) جو اپنی فطرت کو ایک، درائے انسانی کیفیت میں رکھ کر منقہ کرتے ہیں جہاں دنیا کے متعلق ان کا ادراک اور تفہیم زیادہ واضح، روشن اور عام انسانوں کی

طاقت سے ماورا ہو جاتی ہے، یا عام لوگوں کی نسبت انہیں کچھ نیا بنانے والے کی حیثیت سے زیادہ "تخلیقی" یا "تخیلاتی" کہا جاتا ہے۔ یعنی وہ نئی ممکن دنیاؤں کا سوچنے کے قابل ہیں۔ کورج متخلکہ کی تعریف ان الفاظ میں کرتا ہے

--- کہ ترکیبی اور غیر مرئی طاقت جو اپنے آپ کو مختلف توازنوں کی شکل میں آشکارا کرتی ہے اور جو غیر فطری عوامل کو فطرت کے سانچے میں ڈھالتی ہے۔

اس مشابہت نے 'جدید نقادوں' کی توجہ متن میں وحدت اور جوش کی خصوصیات کی طرف منعطف کرانے میں بہت کردار ادا کیا ہے۔

شاعروں میں ٹی ایس ایلیٹ (1917ء) نے "اظہاری" نظریے سے اختلاف کرتے ہوئے شعری تصنیف کے غیر شخصی ہونے کا دعویٰ کیا۔ "۔۔۔ کسی فنکار کی ترقی اپنی شخصیت کی قربانی میں ہے، اپنی شخصیت کو مسلسل مٹاتے چلے جانا" <sup>5</sup>۔ نئی تنقید نے یہ کہا کہ مصنف کی شخصیت کو کوئی اہمیت نہیں دینی چاہیے۔ تحریر کے عمل کے ذریعے مصنف اپنے آپ کو غائب کر دیتا ہے۔ اس کے بعد تنقید کا تعلق نہ اس کی شخصیت سے ہے اور نہ اس کے اردے سے۔ اس کی بجائے توجہ متن کی سطح پر ہنرکاری کو دینی چاہیے یعنی خود فن پارے پر۔ بارتھ (Barth) اور فوکالٹ (Foucault) (1979ء) کے پس ساختیات کے نظریات میں مصنف کا دخل کم سے کم کرنے پر زور دیا گیا ہے۔

اس کے باوجود ادب اور اس کی تنقید کی مقبول عام فکر میں مصنف کے مرکزی نقطہ ہونے باعث اس کا اعلیٰ مقام اسی طرح قائم ہے۔ کسی مصنف سے آگاہی اور اس کا احترام جو کسی تحریر کے متن کو منضبط کرتا ہے اور جو ایک عام قاری کو ایک ماہر کی شکل دیتا ہے۔ ادب کا مقصد قاری کو حظ مہیا کرنا بھی ہے اور اس کی رہنمائی کرنا بھی۔ حظ اٹھانے سے مراد کئی طرح کے محسوسات ہو سکتے ہیں، یہ ترفع کا احساس بھی ہو سکتا ہے، منہ زور

جذبات کے اخراج سے سکون کا احساس بھی یا محض شاعر کی ہنرمندی کی تحسین سے پیدا ہونے والی خوشنوا ریت۔ ادب کا دوسرا کام قاری کی رہنمائی کرنا ہے۔ ادبی زبان قاری کے نقطہ نظر کو اظہار کا راستہ دکھاتی ہے اور متنوع شکلوں میں موجود دلنشینی اسے بدل ذاتی ہے۔ ادب کی اخلاقی اور تہذیبی اقدار پر یقین رکھنے والوں کے لیے آرنلڈ (1980ء) نے یہ نکتہ پیش کیا:

بنی نوع انسان پر یہ آشکار ہوتا جائے گا کہ ہمیں زندگی کو سمجھنے کے لیے، اپنی دلجوئی کرنے کے لیے، اپنی تائید کرنے کے لیے شاعری کی طرف پلٹنا پڑے گا۔۔۔ شاعری کے بغیر ہماری سائنس نامکمل رہے گی<sup>6</sup> اور فلسفہ اور شاعری کی جگہ شاعری لے لے گی۔

روسی ہیئت پسندوں نے ادب اور قاری کے درمیان تعلق کا ایک مختلف نقطہ نظر پیش کیا۔ جیسا کہ پہلے بیان ہوا، ہیئت پسندی میں بنیادی توجہ متن پر ہوتی ہے، لیکن ”نظریہ نا، نویت“ (Defamiliarization) کو قرأت اور ادراک سے متعلق نفسیاتی نظریہ بھی قرار دیا جاسکتا ہے۔ وکٹر شکلوو (Viktor Shklovsky) (1917-1965ء) نے یہ دلیل پیش کی کہ عام زندگی میں نا، نویت اور عادت کی وجہ سے ہمارا ادراک دھندلا ہو جاتا ہے، آرٹ، زبان کو مضبوطی بنا کر، قرأت کو مشکل بنا کر، قاری کو مجبور کرتا ہے کہ وہ عمومی فہم کا پردہ چاک کر کے نئی دنیا کو نئی روشنی میں دیکھے۔ نا، نویت کا نظریہ قاری کو ایک انفعالی یا محض مشاہدے اور تجربے پر عام رد عمل ظاہر کرنے والا شخص سمجھنے کی بجائے اسے ایک متحرک اور ذمہ دار شریک کار کی حیثیت دیتا ہے۔

ادبی متن کو خود ممتی رکھا جاتا ہے جو آزاد حیثیت میں موجود ہوتا ہے اور اس کا منبع تاریخ اور مصنف کی زندگی ہوتا ہے، اس کا کوئی عملی مقصد نہیں ہوتا اور یہ قاری پر کوئی معروضی قسم اثر نہیں ڈالتا۔ ادب موجود حقیقت کی عکاسی نہیں کرتا بلکہ اپنی دنیا تخلیق کرتا

ہے۔ اس کا خود مختاری کا یہ اصول خارجی دنیا، مصنف اور قاری سے اس کے تعلق کو رد کرتا ہے۔ زیادہ عمومی طور پر دیکھا جائے تو خود مختاری کا اظہار مرکز مائل الفاظ، داخلی ساخت اور خود نظم سے ہوتا ہے جو کہ عمومی ادبی تراکیب، خود پسندی اور اس جیسی چند دوسری خصوصیات سے ہٹ کر فطری طور پر تشکیل کے عمل سے گزرتا ہے۔

نئی تنقید میں لفظ "poesis" کے اصلی معنی کی بازیافت ہوئی ہے۔ متن کو ایک بنائی ہوئی چیز سمجھا جاتا ہے جو فن پارہ ہے۔ ادبی متن کے کچھ استعاراتی نام بھی رکھے گئے ہیں جو روایتی ڈھالنے کے فن سے متعلق ہیں مثلاً "کوزہ" وغیرہ۔ اس میں کچھ عجب نہیں کہ شعریات کے متعلق کئی ایک نقطہ ہائے نظر ادبی متن کی مادیت اور وسیع (medium) (جو عموماً زبان ہوتی ہے) کی اہمیت پر زور دیتے ہیں۔ ایسے نقطہ ہائے نظر کو ہیئت پسندی کہا جاسکتا ہے۔

رومن جیکبسن (1960ء) کہتا کہ زبان کا 'شاعرانہ' استعمال (وہ خصوصیت جو ادب میں "ادبیت" پیدا کرتی ہے) پیغام پر مشتمل ہے۔ تاہم پیغام کے لفظ سے وہ جو مراد لیتا ہے وہ کافی دلچسپ ہے۔ "پیغام" کا مطلب جیکبسن کے نزدیک بیان کیے گئے خیال سے زیادہ متن کی زبان کی ہیئت، اس کی صوتیاتی، مدنتی، ترتیبی اور معنوی خصوصیات ہیں۔ متن کی ہیئت پر اتنی توجہ، اعلیٰ ساختہ قیاتی طریقوں، متوازنیت اور بلاغتی تکنیکوں کے انکاز سے جو زبان کو دبیر بناتی ہیں، حاصل کی جاسکتی ہے۔ لسانیاتی ہیئت پسندی نئی تنقید کی بلاغتی ساخت کی پیچیدگی سے کافی اشتراک رکھتی ہے۔ ہیئت پسندوں اور نئی تنقید کے ادبی تصورات میں یہ مماثلت بھی ہے کہ وہ ایک ایسی "ادبی" یا "شاعرانہ" زبان کی موجودگی کا مفروضہ پیش کرتے ہیں جو "عام" اور "سائنسی" زبان سے مختلف ہوتی ہے۔

شاعرانہ زبان وسیع سطح پر استعمال ہونے والی زبان سے انحراف کرتی ہے۔ یہ لسانیاتی، ترتیبی، معنوی اور افادی اصولوں کو مختلف وسیلوں سے توڑتی ہے جس میں معکوسیت،



قلب، ہیئت، دوہری سہیلیاں اور انتخاب کے اصولوں کو بگاڑنا وغیرہ شامل ہیں۔ زبان کے عمومی اصولوں کو توڑنے مردانے کی اجازت گرامر کے ماہرین اور زبان کے محافظ ہادلی نخواستہ ہی دیتے ہیں اور وہ بھی عام لوگوں کو نہیں بلکہ بعض 'دیوانے' شعروں کو۔ تاہم اس میں صرف شعری طوط نہیں۔ دہلی زبان میں اس قسم کے انحرافات اور ان کے قاری پر ہونے والے ممکنہ اثرات پر اگلے حصے میں بحث کی گئی ہے۔

### 5۔ ادب میں انحراف، استعارہ اور محاورہ:

انحرافات، استعارات اور محاورات ادبی زبان کا جزو، اینفک ہیں۔ رومانوی نقادوں جیسے کورج اور اس کے بعد سے استعارات اور محاورات کو ادب کو شناخت کرنے والی خصوصیات میں شامل تھے۔ سول یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا ہمارے روزمرہ طرز بیان میں استعارے استعمال نہیں ہوتے؟ چند مثالوں سے معلوم ہو گا کہ استعارے نہ صرف ٹیکسٹس اور ڈن کی تحریروں میں موجود ہیں بلکہ ہر کہیں استعمال ہوتے ہیں۔ مثال کے طور پر ہم مباحثوں میں جنگ کے استعارے استعمال کرتے ہیں جیسے اپنے موقف کا 'دفع' کرنا، آراء کا 'تصادم' وغیرہ۔

ادب اور خاص طور پر شعری کا ایک اور امتیازی وصف یہ سمجھا جاتا ہے کہ یہ صوتیاتی سانچوں کی تشکیل کرتی ہے۔ "On the bald streets breaks the blank day" - ایک ہی جیسی آوازوں کی تکرار اس جملے میں بتاتی ہے کہ زور کہاں کہاں دینا ہے۔ عام زبان میں بھی ہم اس طرح کے صوتیاتی سانچوں کو استعمال کرتے ہیں مثلاً کہاتوں میں جیسے "a stitch in time saves nine" یا "an apple a day keeps the doctor away" یا "she sells sea tongue twisters" یا "you'll never bite a better shells on the seashore" یا "bit of butter in your life"۔ ان چند مثالوں سے یہ معلوم ہو جاتا ہے کہ شاید ایسی



کوئی واضح چیز نہیں ہے جو ادبی زبان کو اخباری، دفتری یا قانونی زبان سے بالکل الگ شناخت دے دے۔

یہ دعویٰ کرنا مشکل ہے کہ ادب زبان کی ایک قسم ہے یا ادبی مفروضات سے اس کا کوئی ثبوت تلاش کیا جاسکتا ہے۔ یہ حقیقت ایسے ادبی متون کا تجزیہ کر کے دیکھی جاسکتی ہے جہاں زبان کی متنوع شکلیں آمیز ہوتی ہیں اور ہر ایک اپنا جواز رکھتی ہے۔ قانونی دستاویزات میں لغت اور جملے کی ترتیب سے انحراف کی اجازت نہیں دی جاسکتی کیونکہ اس سے ابہام اور قانونی جھجٹ پیدا ہو سکتی ہے۔ تاہم ادبی مصنفین ادبی تحریر میں زبان کی کسی نوع کو نظر انداز نہیں کرتے۔ یہاں یہ کہا جاسکتا ہے کہ استعارات سے ایک بیانیہ سائنس کی حیثیت سے مدد لے سکتا ہے، جو روایتی ادبی یا غیر ادبی سیاق و سباق میں زبان کی الچسپ خاصیتوں کو سامنے لاسکتی ہے۔ اس طرح کا تجزیہ ادب کے طالب علموں کو اس سوال کا جواب تلاش کرنے میں مدد دے سکتا ہے کہ ادبی اور غیر ادبی متن کیسے بنتا ہے، جس سے یہ نتیجہ سامنے آتا ہے کہ کہاوتوں، لفظ، ابہام اور عمومی اور ادبی زبان کے دیگر مجازی معنی سے کلاس میں استفادہ کیا جاسکتا ہے۔ درحقیقت یہ طلبہ کے لیے بہت نتیجہ خیز ہوگا کہ سادہ ادبی زبان کی بجائے زبان اور ادبیت کے بارے میں گفتگو کریں۔

## 6۔ ادبی اصناف:

طالب علموں ادب کی تعریف اصناف کے ذریعے کرنے کا رجحان رکھتے ہیں۔ ”ادب کیا ہے؟“ کے سوال کا متوقع جواب یہی ہے کہ ادب کسی قسم کی شاعری، ڈراما، فکشن یا نثر ہے۔ مشکل اس وقت پیش آتی ہے جب انہیں ان سب کو ایک دوسرے سے تمیز کرنا پڑتا ہے۔ اس حصے میں مقالہ نگار ہر صنف کے امتیازی اوصاف کو الگ کرنے کی کوشش کرے گا، اور اس بات پر بھی کچھ تجاویز دی جائیں گی کہ لسانیات کی کلاس میں ان کو کیسے پڑھایا جائے۔

’صنف‘ (Genre) کی اصطلاح ادبی تنقید میں ادب کی قسم یا ہیئت کے لیے استعمال کی جاتی ہے۔ چار بڑی اصناف کی تاریخ کو جاننا اور ان کو پڑھنے کے مختلف طریقوں کو سمجھنا ان کی قرأت کے لطف میں اضافہ کرنے کے ساتھ ساتھ فکشن، شاعری، ڈراما اور مضامین کو سمجھنے میں بھی مددگار ہو سکتا ہے۔

مثال کے طور پر افسانہ پڑھتے ہوئے قاری کی توقعات ان توقعات سے مختلف ہوتی ہیں جو وہ ڈرامے سے وابستہ کرتا ہے۔ ہر صنف امتیازی قوت کی حامل ہے اور انکے لطف رکھتی ہے۔

### 7۔ افسانہ اور ڈراما: امتیازات:

افسانے میں اہم کرداروں اور ان کی کش مکش کو ہم راوی کی آنکھ، اس کی زبان اور اس کے نقطہ نظر سے پیچھتے ہیں۔ اس کے بیانات کے ذریعے ہم ان واقعات کی تفصیلات جانتے ہیں جن سے پلاٹ تشکیل پاتا ہے۔ اگرچہ تمام افسانوں میں واحد متکلم بطور راوی موجود نہیں ہوتا تاہم ڈرامے کی نسبت زیادہ تر افسانوں میں ایسا ہوتا ہے۔ افسانہ پڑھتے ہوئے ہم توجہ سے دیکھتے ہیں کہ راوی کون ہے (متکلم ہے یا غائب) اور اس کے مختلف ہونے سے کہانی کی کشمکش اور کردار نگاری پر کیا فرق پڑ سکتا ہے۔ جبکہ دوسری طرف ڈراما پڑھتے ہوئے ہمارا زیادہ دھیان ان تحریری افعال کو ان منظر میں بدلنے پر ہوتا ہے جو ہمارے ذہن میں اس طرح چلتے ہیں جیسے ڈراما سٹیج ہو رہا ہو۔ کرداروں، ان کے مکالموں اور ان کی حرکات و سکنات کے ساتھ زیادہ بلا واسطہ تعلق محسوس ہوتا ہے اور پڑھنے والا سمجھتا ہے کہ یہ سب کچھ اس کے اپنے تجربے میں موجود ہے اور کسی راوی کی آنکھ سے دیکھا ہوا نہیں ہے۔

اصولی طور پر افسانے کو مربوط اور وحدت کا حامل ہونا چاہیے اور اسے تیزی سے اپنے نقطہ عروج کی طرف بڑھنا چاہیے۔ دوسری طرف ڈراموں میں واقعات کا ایک سلسلہ

ہوتا ہے جو چھوٹی بڑی کشمکشوں کو بدرجہ سہانے لگاتا ہے۔ یہ تعیم ہمیشہ درست نہیں ہوتی، ڈراما اپنے کرداروں، منظر اور کشمکشوں کو قاری پر بلا واسطہ اپنے اثرات مرتب کرنے دیتا ہے۔ قاری کو ہمیشہ اپنے آپ کو ایک تماشائی کی طرح سمجھنا چاہیے جو حقیقتاً ڈرامے کے کرداروں کی حرکات و سکنات اور ان کے روابط کو دیکھ رہا ہوتا ہے۔ جبکہ افسانے میں بھی قاری کرداروں اور منظر کو دیکھتا ہے لیکن درمیان میں راوی کا واسطہ موجود ہونے کی وجہ سے واقعات دکھائے گئے سے زیادہ سنائے گئے جاتے ہیں۔ جب ہم فکشن پڑھتے ہیں ہم راوی کے نقطہ نظر میں شامل ہوتے ہیں اور تھوڑی دیر کے لیے ہم منظر اور کرداروں کو اسی انداز سے دیکھتے ہیں جیسے راوی دیکھتا ہے۔ جب ہم ڈراما پڑھتے ہیں تو ہم ڈراما نگار کے پیش کردہ واقعات کو اپنے ذہن میں تخلیق کرتے ہیں۔ سو ہم چشم تصور سے دیکھتے ہیں کہ ڈراما نگار کی ہدایات کے مطابق کردار ایکٹنگ کر رہے ہیں اور ان اشاروں، چہرے کے تاثرات اور حرکات کا بھی تصور کرتے ہیں جو مکالموں سے وابستہ ہوتی ہیں۔ اس لیے ڈرامے کو ایسا قاری چاہیے جو متن کے ساتھ بہت گہرا تعلق کرنے کی صلاحیت رکھتا ہو اور ڈرامے کی کشمکشوں اور واقعات کے بارے میں ذاتی نتائج اخذ کر سکے۔

### 8۔ شاعری: امتیازات:

جہاں افسانے اور ڈرامے ہمیں راوی اور کرداروں کی آوازیں سننے پر مائل کرتے ہیں، وہاں شاعری پڑھنے کے لطف کا آواز کی حس سے زیادہ تعلق ہے۔ بنیادی طور پر شاعری ایک زبانی ہیئت تھی جو سننے والے سے سننے والے تک پہنچتی تھی۔ نظمیں پڑھتے ہوئے، آہنگ اور صوتی وسائل (جیسے قافیہ اور تجنیس) کو ہمارے ذہن میں غنائیہ کیفیت پیدا کرنی چاہیے جو کبھی ہموار اور کبھی ناہموار ہوتی ہے۔ یہ ذہنی غنائیہ نظم کے موضوع اور خیال کو سمجھنے میں مددگار ہوتے ہیں۔ صوتی اہمیت کے ساتھ ساتھ شاعری کا دوسری اصناف سے امتیاز اپنی پختہ ہیئت کی بنا پر بھی ہے۔ ظاہر ہے کہ ڈراموں اور افسانوں کے مصنفین

بھی مجازی زبان، تمثالوں، تشبیہوں، استعاروں اور علامتوں کا استعمال کرتے ہیں۔ لیکن شاعران کا استعمال قدرت سے اُرتے ہیں۔ یہاں وہ محسوسات، تجربات اور خوشیوں اور غموں کو کہیں کم الفاظ میں بیان کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ لہذا شاعری میں زبان کی دلفریبی اور اس کی غنیمت و امتیازات ہیں جو قابلِ توجہ ہیں۔

### 9۔ غیر افسانوی نثر: امتیازات:

غیر افسانوی نثر عام طور پر ایسی نثر کو کہا جاتا ہے جو حقیقی واقعات پر مبنی ہوتی ہے۔ غیر افسانوی نثر کی نئی شہیں ہیں جنہیں دب سمجھا جاسکتا ہے۔ جیسے مضمون، مکتوب، جریدہ، تقاریر اور دستاویزات۔ تعریف کے لحاظ سے غیر افسانوی نثر اپنے مواد کے لیے حقیقت میں وقوع پذیر ہونے والے واقعات اور وہ دُک جو حقیقت میں موجود تھے یا ہیں، ان سے مستفاد کرتی ہے۔ فکشن، ڈراما اور شاعری حقیقی لوگوں اور واقعات کے حوالوں کو یا حقیقی واقعات اور لوگوں کے تجربات کو ہی خیالی انداز میں بیان کرتی ہے، تاہم ان اصناف میں استعمال ہونے والے بنیادی طور پر نکتے والوں کے زرخیز ذہنوں اور دلوں کی پیداوار ہوتا ہے۔

جب غیر افسانوی نثر بیانیہ شکل میں لکھی جاتی ہے اس کا مقصد کہانی بیان کرنا یا ڈرامائی واقعات کی تخلیق نہیں ہوتا۔ غیر افسانوی نثر کے کئی مقاصد ہو سکتے ہیں، مثال کے طور پر خوش کرنا، اطلاع فراہم کرنا یا دلیل دینا۔ غیر افسانوی نثر نگار عموماً اصداغ فراہم کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ ڈراما، افسانہ یا نظم لکھنے کی بجائے وہ خاندانوں میں گھریلو بدسلوکی کے متعلق ایک مضمون لکھ سکتا ہے۔

اصناف کی خصوصیات کے امتیازات کو اجمالی طور پر بیان کرنے کے بعد مقالہ نگار سے موزوں سمجھتا ہے کہ نثر اور مواد کے خصوصی حوالے سے ادبی تنقید کے بارے میں کچھ بات کرے۔

انگریزی کے اساتذہ ادبی فن پاروں کی تشریح میں عملی تنقید سے واقفیت اور اس کا تجربہ رکھتے ہیں۔ عملی تنقید شخصیات سے دو بنیادی مفروضات کا اشتراک رکھتی ہے۔ ایک یہ کہ ادبی متن زبان سے بنا ہوتا ہے اور اس کے تجربے کے دوران زبان کے سانچوں پر توجہ دینی چاہیے۔ بالفاظ دیگر تجربہ نگار ساری توجہ صرف ادبی متن پر ہی مرکوز رکھے۔ ادبی متن زبان کے حوالے سے اور چیز کی حیثیت سے خود مکتفی ہوتا ہے۔ عملی تنقید کا دوسرا مفروضہ یہ ہے کہ یہ جمالیاتی تنقید کے برعکس ہے جو یہ دعویٰ کرتی ہے کہ اب پارے کی ایسی تاثیراتی تفسیر ہونی چاہیے کہ معنی اور لفظوں کے انتخاب اور ان کی ساختوں سے پیدا ہونے والے اثرات کے وجدانی رد عمل (intuitive response) تک پہنچا جاسکے۔ اس لیے غماز کی کوشش یہ جاننا ہوتی ہے کہ جو کہا گیا کیسے کہا گیا اور اس سے معنی کیسے اخذ کیے گئے۔ ایسی تشریح جو زبان کی تنظیم کو خاطر میں نہ لائے زیادہ دقیق نہیں ہوسکتی، اس کا مطلب یہ ہوا کہ زبان کے اشارات پڑھنے والے کو متن میں موجود پیغام کی کلینیت تک پہنچنے میں مدد دیتے ہیں۔

اس بحث کا مطلب یہ نہیں کہ وجدانی رد عمل ادب کی خواندگی اور مکمل خواندگی میں اہمیت نہیں رکھتے۔ یہ متن کے مکمل معنی کے اخذ و تلاش کے لیے ابتدائی کوشش کے طور پر اہم ہیں۔ تاہم یہ واضح نہیں کہ قاری متن کی خواندگی میں کس چیز پر رد عمل کا اظہار کرے۔ کیا متن پڑھنے کے دوران قاری کے اندر پیدا ہونے والا کوئی تجربہ ہے جس سے وہ اس کا تعلق بنا سکے، کیا یہ مناسب زبان کے استعمال سے کسی احساس یا جذبے میں پیدا ہونے والا دلولہ ہے یا ان دونوں کا امتزاج ہے، جسے یوں کہا جاسکتا ہے کہ ایسا تجربہ جو پراثرسانی خصوصیات سے بنا ہوا تجربہ جو ایک مکمل اکائی کی شکل میں ظاہر ہو۔ یہ اثر کل (total effect) وہ چیز ہے جسے ادبی متن کی ہیئت کہا جاتا ہے۔ اب اس فیصلہ کن سو



کی طرف آتے ہیں کہ وجدان اور ہر قسم کے عمل پر انحصار کرنے سے پہلے ادبی متن کو اس حد تک زبان کے حوالے سے سمجھ لینا ضروری ہے۔ یہ ضروری ہے کہ قاری کسی ادبی متن کو کھلے ذہن کے ساتھ پڑھے۔

جہاں تک ادب کے وجدانی ردعمل کا تعلق ہے، یہ کوئی آسانی دہی یا ایسی بخشش نہیں جو صرف چند پسندیدہ افادوں کی فہم و فہم کی ہو۔ یہ عموماً، لیکن جاسکتا ہے کہ مسلسل، وسیع اور مستقل مطالعہ طالب علم میں کچھ ایسی وجدانی آکائی پیدا کر دیتا ہے۔ یہاں اساتذہ کو کثیر ایک مشکل پیش آتی ہے۔ یہ لیکن یہ ہے کہ وسیع مطالعہ صرف قابل ترین اور زبان پر عبور رکھنے والے طلبہ کی مدد کر سکتا ہے۔ ماہرین اسلوب سمجھتے ہیں کہ اسلوب کا تجزیاتی عمل ایک اصولی طریق کار مہیا کرتا ہے جس کے ذریعے مطالعے اور تشریحی مہارتوں کو جلا مل سکتی ہے۔ ان کا خیال ہے کہ بعض طلبہ کو کسی متن پر موضوعی ردعمل ظاہر کرنے سے پہلے اس بات کی ضرورت ہوتی ہے کہ وہ زبان کی خصوصیات کا تجزیہ کرنا سیکھیں۔ مزید برآں یہ دلیل دی جاتی ہے کہ وجدانات کو منظر شکل دینے کے قابل ہو جانے سے زبان کے ذریعے کسی تحریر میں اس کے مصنف کی مشقی کی تمجیس کی جا سکتی ہے۔

مقصد نگار سمجھتا ہے کہ کسی متن کا مطالعہ اسلوبیاتی تجزیہ طلبہ کو زبان کے یہ سانچے تلاش کرنے میں مددگار ثابت ہو سکتا ہے جنہیں نظر انداز نہیں کیا جاسکتا کیونکہ یہ مصنف کے پیغام تک پہنچنے میں مددگار ہوتے ہیں۔ تاہم اس کا مطلب یہ نہیں کہ ادب کے مطالعے کے لیے اسلوبیاتی تجزیہ ہی واحد طریقہ کار ہے۔ اس طرح کے تجزیے کے ساتھ ساتھ اس کو چاہیے کہ طلبہ کی ”قبل از ادب“ (pre-literary) یعنی بر زبان (language-based) سرریموں کی طرف رہنمائی کرے اور ان کی تیاری کرائے۔ ادب کا مطالعہ ایک translinguistic discourse کے طور پر ہونا چاہیے۔ یعنی ایسا محضر (discourse) جس میں لسانی نظام بھی موجود ہے اور ایک وسیع تر سماجی، تاریخی اور سیاسی تناظر بھی جس میں ادب کی

بنت کاری ہوتی ہے۔ رومن جیکسن ادب اور زبان پر اپنی بحث کا اختتام ان الفاظ پر کرتا ہے:

ماہر لسان جو زبان کے شعرائے تغافل سے ناواقف ہو اور ماہر ادب جو زبان کے مسائل سے بے توجہ اور زبان کے طریقہ کار سے بے خبر ہو دونوں واضح غلطی پر ہیں۔<sup>7</sup>

### 11۔ مطالعے کا نظریہ:

مطالعے کی سکیماتھوری (Reading-Schema Theory) کا طریق کار:

حالیہ برسوں میں مطالعے کا سب سے مؤثر ماڈل نفسیاتی لسانیاتی ماڈل ہے جو گڈمین (Goodman) کا پیش کردہ ہے اور پڑھنے میں اس پر سے نیچے کی طرف آنے پر زور دیتا ہے۔ اس کی بنیاد سکیماتھوری (schema theory) کے ایک قیاس پر ہے جو یہ کہتی ہے کہ تفہیم کا انحصار سکیماتا (schemata) کے بیدار ہونے پر ہے۔ کسی صورتحوال کی تصاویر، سکرپٹ اور فریم ہوتے ہیں جو صورتحوال کی تفہیم میں قاری کے مددگار ہوتے ہیں۔ جیسے ہی وہ پڑھنا شروع کرتا ہے وہ ایک سکیمہ بناتا ہے جو تحریر کے عنوان، بناوٹ، پہلے فقرے وغیرہ سے اس کے سابقہ علم کی روشنی میں، اگر اس کے پاس ہو تو، شروع ہو جاتا ہے۔ اگر اس کے پاس کوئی سابقہ علم نہیں، تو وہ ذہنی سکیمہ اس سے مدد لے سکتا ہے جو اس سے کچھ متعلق ہو۔ جیسے جیسے وہ پڑھتا جاتا ہے سکیمہ کو تقویت ملتی جاتی ہے اور اس کا رد یا قبول جاری رہتا ہے۔ یہ ماڈل عام مطالعے کے لیے بالعموم اور ادبی متن کے مطالعے کے لیے بالخصوص گہرے مضمرات کا حامل ہے۔ یہ بنیادی طور پر ایک تخصیصی عمل ہے جس میں متن کو ثانوی حیثیت حاصل ہوتی ہے۔

نیچے سے اوپر کا طریقہ کار (Bottom-Up Processing):

یہ طریق کار مطالعے کے پرانے ماڈل کی عکاسی کرتا ہے جس میں لفظوں کو

خیالات میں بد جاتا ہے۔ تاہم یہ س بات وقوں کرتا ہے کہ پہلی اہمیت لفظوں کو دینے چاہیے اور اس کے بعد خیالات کی بات کرنی چاہیے جن کو یہ پیش کرتے ہیں۔ یہ طریق کار بتدریج بڑھتا رہتا ہوا جزا سے کل کی طرف جاتا ہے۔

اوپر سے نیچے کا طریق کار (Top-Down Processing):

اس مثال میں یہ سمجھا جاتا ہے کہ قاری متن کے متعلق تحریر کے عنوان، بناوٹ اور اسلوب پر مبنی توقعات اور خیالات دوسرے سے رکھ کر پڑھنا شروع کرتا ہے اس سے قبل کہ وہ اسے غلط تلاش کرے جو ن توقعات کی تائید یا تردید کرتے ہوں۔ یہ ایسا طریق کار ہے جو کل سے شروع ہوتی ہے اور طلبہ کی مطالعے کی عادت اور مہارت کے لحاظ سے اجزا کی طرف جاتی ہے۔

ادبی متن کو پڑھنے کے لیے یہ دونوں طریق کار اختیار کیے جاسکتے ہیں۔ شاید یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ نیچے سے اوپر کا طریق کار کسی نظم، افسانے، مضمون، ڈرامے یا نثری تحریر کے تجزیے کے لیے مروج ہے۔ جیسے جیسے صاحب علم متن کو پڑھتا ہے اس کے لغوی معنی بتائے جاتے ہیں۔ کلاس روم میں اس پر سے نیچے کا طریق کار کم ہی استعمال کیا جاتا ہے کیونکہ طلبہ زبانی یاد کر کے کا طریقہ پنتے ہیں کیونکہ ان پر زور ڈالا جاتا ہے کہ انہیں بیان کیے گئے خیالات کو یاد رکھنا ہے، بجائے اس کے کہ وہ لفظوں کے معنی کی تلاش سے قبل اس کے عنوان، بناوٹ اور اسلوب پر مبنی توقعات کے مطابق اس کا تجزیہ کریں۔

یوں متا۔ نگار ادبی تنقید کے روایتی اور جدید نقطہ ہائے نظر تک پہنچتا ہے اور بیسویں صدی کے ادبی نظریات کی طرف توجہ منحطف ہوتی ہے جس میں ادب کو ترکیبی سرگرمی (synthesizing activity) سمجھا جاتا ہے جیسا کہ بیسویں صدی کے ہاں اور تنقید کو تجزیاتی سرگرمی (analyzing activity) سمجھا جاتا ہے جیسا کہ ساختیات و دل کا خیال ہے۔

## 12۔ ادب کے بارے میں روایتی نقطہ نظر

ادب کے بارے میں دو مشہور روایتی نقطہ نظر تھے، ایک تاریخی سوانحی اور دوسرا

اخلاقی فلسفیانہ۔

تاریخی سوانحی نقطہ نظر:

تاریخی سوانحی نقطہ نظر میں ادبی فن پارے کو مصنف یا فن پارے میں پیش کیے گئے کرداروں کی زندگی اور عہد کی عکاسی کے طور پر دیکھا جاتا ہے۔ مثال کے طور پر ولیم لیگ لینڈ (William Langland) کی "Piers Plowman" پندرہویں صدی کے انگلستان کی سماجی، سیاسی اور مذہبی زندگی میں حد سے بڑھی ہوئی بدعنوانی پر ایک تلخ حملہ ہے۔ شاعر کے مشاہدات ایسے برخل ہیں کہ یہ اس وقت کی کسان تحریک میں اٹھنے والی چیزوں کی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔ اس سلسلے میں دوسری مثال جان ملٹن کے سانیٹ ہیں، جن میں سے ایک کا عنوان "On the Late Massacre in Piedmont" ہے۔ یہ نظم شان اٹلی کی ایک داوی میں رہنے والے پروٹیسٹنٹ فرقے کے اراکین کے 1655ء میں ہونے والے قتل عام کی یاد تازہ کرتی ہے۔ پس منظر کا علم کم از کم ایک حقیقی اور دو قیاسی حوالوں کو واضح کرتا ہے۔ ملٹن کے دیگر سانیٹ بھی اس کی زندگی اور اس کے عہد کے واقعات کی عکاسی کرتے ہیں۔ مثلاً "On His Blindness" اس بات کا بیان ہے کہ شاعر چوبیس برس کی عمر میں نابینا ہو گیا تھا۔ "On His Diseased Wife" اس کی دوسری بیوی کیتھرین وڈک (Katherine Woodcock) کی تعریف میں کہا گیا ہے۔ وہ اس وقت نابینا تھا جب اس نے کیتھرین سے شادی کی۔ اس حقیقت کا علم نظم کی ان "Her face was veiled." کی وضاحت کرتا ہے۔

ایک تاریخی ناول زیادہ بامعنی ہو سکتا ہے کہ اگر پڑھنے والا اس پس منظر سے

واقف ہو جس میں یہ لکھا گیا ہے اور مصنف کے بارے میں کچھ علم رکھتا ہو۔ سر والٹر سکاٹ

کی "Ivanhoe"، چارلس ڈکنز کی "A Tale of Two Cities" اور جان شٹین بیک کی "Grapes of Wrath" کو قدری بہتر طور پر سمجھ سکتا ہے۔ اگر وہ اینگلو-نارمن انگلستان، اقتدار فرائس اور امریکی جنگائے متعلق جانتا ہو۔ یہ کتابیں تاریخی واقعات کے متعلق ہیں اور مصنفیں کرداروں کو منفی واقعات بیان کر کے یہ استعمال کرتے ہیں۔ اس لیے تاریخی سوانحی نقطہ نظر، جسے روایتی نقطہ نظر بھی کہا جاسکتا ہے، طلبہ سے توقع کرتا ہے کہ وہ اپنی متن یا مصنف کا تاریخی پس منظر جانتے ہوں تاکہ یہ "اب پارے کی بہتر تفہیم میں مددگار ہو سکے۔"

### اخلاقی - فلسفیانہ نقطہ نظر

اس نقطہ نظر کو خطی بنیادی کرداروں میں تلاش کیا جاسکتا ہے۔ افدطون نے اخلاق اور افادیت پر زور دیا، مورس نے کہا کہ "اب کو درست بخشش اور رہنمائی کرنے والا ہونا چاہیے۔" سیموئل جانس جیسے تھاکتے ہیں کہ "اب کا مقصد اخلاق سکھانا اور فلسفیانہ مسائل پر غور کرنا ہے۔" ان کے نقطہ نظر سے ٹاس پاں سارتر وی صورت میں بہتر طور پر سمجھا جاسکتا ہے اگر وجودیت کی تحریک کا علم ہو۔ اسی طرح پوپ (Pope) کا "Essay on Man" بہتر طور پر سمجھا جاسکتا ہے، اگر پڑھنے والا انٹھارویں صدی کی قدر میں عقلیت کی اہمیت کو سمجھتا ہو۔ ایسی تعلیمات مذہبی حوالے سے بھی ہو سکتی ہیں۔ ہنری فیلڈنگ کی "Tom Jones" Tom جیسے یہ جو ن خون نوجوان کی خدائی رتری کو بیان کرتی ہے۔ اسی طرح ہاتھورن کی "Scarlet Letter" بنیادی طور پر انسانی روح پر مبنی گناہ کے اثرات کا مطالعہ ہے۔ رابرٹ فراسٹ کی "Stopping by Woods on a Snowy Evening" سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ فرض اور ذمہ داری، خوبصورتی اور لطف پر فوقیت رکھتی ہے۔

انورین مہد کے لئے، معتصم آرمڈ کارویہ بھی یہی ہے جس نے یہ دعویٰ کیا کہ اچھا "اب" وہی ہے جس میں علی درجے کی سنجیدگی پائی جائے۔ اس کا خیال تھا کہ چار کے ہاں



اس چیز کی کمی ہے، اسی لیے وہ چاسر کو عظیم انگریزی شاعروں میں شمار نہیں کرتا۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ اخلاقی میلان رکھنے والا نقد ہیئت، مجازی زبان اور دیگر جمالیاتی عوامل کو خاطر میں نہیں لیتا، وہ ان کو شعرائہ اوصاف میں مقابلتاً کم درجے پر پرکھتا ہے۔ ان کے نزدیک زیادہ اہمیت اخلاقی یا فلسفیانہ تعلیمات کی ہے۔ وہ نقد جو اخلاقی فلسفیانہ نقطہ نظر اپناتے ہیں جو کچھ کہا گیا ہے اس کو سمجھنے، بیان کرنے اور اس کا تجزیہ کرنے پر اصرار کرتے ہیں۔ مناسب معوم ہوتا ہے کہ دیگر طریقوں کے ساتھ ساتھ تاریخی سوانحی اور اخلاقی فلسفیانہ دونوں طرح کے تجزیے کیے جائیں تاکہ ادب پارے کے مکمل معنی تلاش کیے جاسکیں۔ ان نقطہ ہائے نظر میں مبالغہ آمیز تشریح کرنے کے امکانات کم ہیں بہ نسبت ان طریقوں کے جو زیادہ مبہم اور غیہ واضح ہیں۔ مبالغہ آمیز تشریح تنقیدی غلطی ہے کیونکہ قاری جو ادبی تحریر کے سطحی معنی کو جان لیتا ہے کم از کم مصنف کے پیغام کے کچھ حصے کو تو سمجھ ہی جاتا ہے۔ دوسری طرف ایسا قاری جو ایسے معنی کشید کرتا ہے، لسانیاتی اشارے جن کی تائید نہیں کرتے وہ بہت بنیادی حتیٰ کہ کلیدی معنی کو بھی کھو سکتا ہے۔ پاکستان کے زیادہ تر تعمیری اداروں میں بے رس اور یکسانیت پر مبنی غوی تجزیے دیکھنے کو ملتے ہیں۔ ممکن ہے کہ وقت آنے پر زیادہ باخبر، تخیلاتی اور تحقیقی نقطہ نظر یہاں راہ پاسکے جس کی تائید مقالہ نگار نے پاکستان میں ادب کی تدریس کے لیے ہمیشہ کی ہے۔ نئی تنقید کے نقادوں نے ادب کے مطالعے کے لیے تین نقطہ ہائے نظر تجویز کیے ہیں، ہیئت پسندی، ساختیات اور اسلوبیات۔ اس مقالے میں آگے چل کر ان کا تفصیلی ذکر ہوگا۔ اس جگہ ان کی نمایاں خصوصیات کی ایک جھلک پیش کی جاتی ہے۔

ہیئت پسند نقطہ نظر ادب کو متن کے قریب رہ کر اور بہتر طور پر پڑھنے پر زور دیتا ہے۔ وہ قاری کو ادب پارے پر اس کی انفرادی حیثیت سے اور ایک نامیاتی ہیئت کے طور پر غور کرنے کی ہدایت کرتے ہیں۔ ہیئت سے مراد یہاں خارجی ہیئت ہے۔ مثلاً چودہ مصرعوں کی iambic pentameter میں کہی گئی اور دو حصوں میں تقسیم کی ہوئی نظم

سائیٹ ہے۔ یہ خارجی میٹ ہے۔ نامیاتی میٹ سے مراد ادب پارے کا وہ اثر کل (total effect) ہے جو وہ قاری پر اترتا ہے۔ لہذا یہ واضح ہوتا ہے کہ خارجی میٹ اسی صورت میں اہم ہے اگر وہ نامیاتی میٹ سے کوئی تعلق رکھتی ہے۔ یہ مصنف کی دسترس میں موجود تمام ادبی وسائل کا احاطہ کرتی ہے جن میں غظوں کا انتخاب، ساخت، سانچے، بلاغی وسائل اور تنظیم اور ان سب کا مجموعی اثر یہ سب آچھ شامل ہے۔ اور غظوں میں کسی نئے والے کا اسلوب اس کی تکنیک پر منحصر ہوتا ہے۔ مصنف کے پاس یہی درجہ ہیں جس کے ذریعے وہ اپنے موضوع کو بیان کرتا اور اس کو آگے بڑھاتا ہے اور اسی کے ذریعے وہ لوگوں تک اپنا مطلب پہنچاتا ہے۔

### 13۔ ساختیات:<sup>9</sup>

ساختیات کو سانیات، نفسیات، سماجیات، انسانیات، اساطیر اور مذہبی مطامعات، غرض کہ ہر سماجی اور ثقافتی مظہر پر آگیا گیا ہے۔ ساختیات ہر اپنے مزان میں سائنسی اور مقصدی ہے جیسا کہ یہ لفظوں اور اشیاء کے درمیان ساختوں اور رشتوں کے نظموں کی شناخت کرتی ہے اور ہمیں بتاتی ہے کہ ہم کس طرح سوچتے ہیں۔ ساختیات اپنا رشتہ والٹیر سے ڈال پل سارتر تک کے فرانسیسی حقیقت پسندوں سے جوڑتی ہے۔ ماہرین ساختیات اس نکتے پر زور دیتے ہیں کہ کسی فن پارے یا مظہر کی ایسی تعبیر نامکمل اور گمراہ کن ہوگی جو اسے پیدا کرنے والے وسیع نظام کے اندر رکھ کر نہ کی جائے۔ اسی بات کو مد نظر رکھتے ہوئے انہوں نے ادبی تحریروں کو سمجھنے کے تجزیاتی اور منظم طریقے وضع کیے ہیں اور روایتی طریقوں جیسے پلاٹ، کردار، منظر وغیرہ کی تفہیم سے احتراز کیا ہے۔ ساختیات اس کے نزدیک تحریروں کا متن صرف ایک نظام ہے جو اس سوال کا حامل ہے کہ زبان میں معنی کس طرح سمجھے ہوئے ہوتے ہیں۔

مختصر طور پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ ساختیاتی نقاد متنوع سماجی اور ثقافتی پس منظر و مثلاً زبان، منظر، فن تعمیر، شادی کے رسم و رواج، فیشن وغیرہ میں رکھ کر ادبی فن

پاروں کی مکرر خواندگی اور جائزے پر زور دیتے ہیں۔

ساختیاتی لسانی ماڈل کی بات کریں تو اس کی نشوونما بنیادی لسانی تحریروں پر ہوئی جو فرڈیننڈ ڈی ساسیر (Ferdinand de Saussure) نے لکھیں۔ اس کا سانی نظموں کا نظریہ زبان اور کسی خاص کمیونٹی کے تمام ممبران میں پائے جانے والے اور ان کے زیر استعمال رہنے والے نظام اور لفظوں میں فرق تلاش کرتا ہے، اور یہ کہ اس کا تعلق کسی تحریر یا تقریر سے کیسے بنتا ہے۔ "لفظ" کا ہونا کسی تائید کے بغیر ممکن نہیں۔ یعنی ساختی صحت، عہد، کسی متنقہ گرامری نظام میں موجود زبان کے پیدا کردہ معنی، صوتیات، نحویات اور معنیات وغیرہ۔ ساسیر نے واضح کیا کہ الفاظ صوتیاتی اور معنوی نشانات کی صورت میں ظاہر ہوتے ہیں۔ ایک لسانی نشان signifier (ایک مروج صوتیاتی صحت) کو signification (معنی) سے جوڑتا ہے۔ اس بے نشان صرف اپنے نظام یعنی زبان یا کسی اور تناظر میں معنی کا حامل ہوتا ہے۔ کوئی چیز (item) اسی نظام میں با معنی ہو سکتی ہو جو سے جنم دیتا ہے۔ ساسیر نے اس بات کی اہمیت پر زور دیا کہ کوئی چیز اسی نظام کی دوسری چیزوں کے تعلق کے ساتھ ہی با معنی ہو سکتی ہے۔ ادبی فن پاروں کے مطالعے میں، ساسیر کا ترتیبی (syntagmatic) نقطہ نظر دراصل انسان کے جملی طریق کار ہی کو واضح کرتا ہے ہم نظم کو آغاز سے انجام تک پڑھتے ہیں، بیانہ کو واقعات کی ترتیب یا ڈرامے کے منظر کی ترتیب میں دیکھتے ہیں، ہم تفصیلات کو پہلی سے آخری تک دیکھتے ہیں۔ ساسیر کا نقطہ نظر ادب پارے کی گہری ساختوں (جو سطح پر نہیں ہوتیں، نشانات کی شکل میں نہیں بلکہ سمجھی سمجھائی ہوتی ہیں) کی بجائے سطحی ساختوں پر زور دیتا ہے۔

ساختیات نے بہت کچھ لیوی سٹراس (Levi-Strauss) کے معنیات سے لیا ہے، جو نشانات کا مطالعہ ہے۔ کیونکہ یہ نقطہ نظر انفرادی ادب پارے میں موجود پیغام کو اس کے متعلقہ Codes سے جوڑتا ہے۔

جونا تھن کو (Jonathan Culler) کو یہ اعزاز حاصل ہے کہ اس نے اپنی ساختیاتی شعریات کے ذریعے انگلستان اور امریکہ کے تنقیدی نظریات کے طالب علموں کو ساختیات سے متعارف کروایا۔ تاہم رابرٹ شلز (Robert Scholes) کے "Structuralism in Literature" نے شاید ادب کے عام شائقین کے لیے ساختیات کے مسائل اور اس کے عملی معانات کو زیادہ سادہ انداز میں پیش کیا۔ کور کی ساختیاتی شعریات ذہین و مرغیہ جہدار قارئین کو دعوت دیتی ہے کہ وہ ان شعریات میں اضافہ کریں جن کو وہ "قرأت کے عمل" (procedures of reading) کہتا ہے اور جو ہر ادبی تحریر میں ہونے چاہیے۔ کور کہتا ہے کہ یہ قاری کا کام ہے کہ وہ تناظر حدش کرے جو متن کو قابل فہم بناتا ہے اور اس اجنبیت اور نامانوسیت کو ختم کرے جو متن میں پیدا ہو گئی ہے۔ اس سے قاری اس قابل ہو جاتا ہے کہ متن کے نظام کے اندر ساختوں کی تلاش اور شناخت کرے اور یوں (سُرُمل نہیں ہے) کسی حد پیغام کی تفہیم کرے۔

دبی متن کی تفہیم کا ایک اور نقطہ نظر اسلوبیاتی ہے۔ مقالہ نگار اس کا یہاں اجماع تذکرہ کرے گا اور زیادہ مفصل طور پر اسی مقالے کے ایک باب میں جو اس کے لیے مختص کیا گیا ہے، اس پر بات ہوگی۔ اسلوبیات ان الفاظ اور سُرُمر کا مطالعہ نہیں ہے جو کوئی مصنف استعمال کرتا ہے بلکہ ان کے استعمالات طریق کار و متن میں موجود دیگر کئی عناصر کا مجموعی مطالعہ ہے۔ باغلاظ و سُرُمر اس کی وضاحت یوں کی جاسکتی ہے کہ کلچر اور حالات پر مبنی دستیاب مواد میں سے مصنف جس خاص مواد کو چنتا ہے، یہ اس کا مطالعہ ہے۔ اسلوبیاتی نقطہ نظر کی توجہ جیسے کی بجائے پورے متن پر ہوتی ہے۔ یہ زبان کو محض زبان کے طور پر نہیں دیکھتا بلکہ ادب پارے کا محاکمہ اور تعین قدر بھی کر سکتا ہے۔

یہ تمام نظریات ادب کو ایک ترکیبی سرسری کے طور پر سامنے لاتے ہیں جبکہ ادبی متن کو کل کی حیثیت سے دیکھا جاتا ہے جس کا اثر کل کسی بھی دوسری چیز پر فوقیت رکھتا ہے۔



نقاد ادب پارے کو متعدد زاویوں سے دیکھتا ہے۔ ایک زاویہ یکساں روی کا ہے اور دوسرا تنقیدی تجزیاتی سرگرمی کا جو پہلے ادب پارے کے اجزاء جیسے مناظر، پلاٹ، کردار، ماحول، موضوع پر توجہ کرتا ہے اور پھر ساخت کے سوال کی طرف بڑھتا ہے۔ مؤخر الذکر کام فن پارے کے اسلوب کو سمجھنے، اس کے الفاظ کے انتخاب اور گرامر کا جواز فراہم کرنے یا دیگر کسی خوبی کی نشاندہی کرنے کی غرض سے کیا جاتا ہے۔ عموماً یہ سمجھا جاتا تھا کہ اگر اسلوب ادب پارے کے دوسرے اجزاء سے ہم آہنگ ہے اور انہیں تقویت دیتا ہے تو یہ اچھا اسلوب ہے۔ جبکہ اگر یہ گرامر کی خلاف ورزی کرتا ہے، موضوعاتی لوازمات کو نظر انداز کرتا ہے، معنی کو مبہم بناتا ہے یا قاری کو الجھاتا ہے تو اسے ناقص سمجھا جاتا تھا۔

مقالہ نگار ان نقطہ ہائے نظر میں سے کسی سے متنفر نہیں ہے۔ یہ سطور لکھنے کا مقصد یہ دکھانا ہے کہ طلبہ ان تنقیدی نقطہ ہائے نظر کو اپنائیت سے پڑھیں اور ادب سے کترانے کی بجائے اس کی بہتر تحسین میں ان سے مدد حاصل کریں۔ اور یہ بھی کہ تفہیم کرنے کے قابل ہو جانے کے بعد ادبی متن سے زیادہ لطف اندوز ہو جاسکتا ہے۔ ادبی فن پارہ قاری پر آہستہ آہستہ گھلتا ہے جب اسے زبان کی علامتوں جسے جیکبسن کے لفظوں میں ہیئت کہا جاتا ہے، اور پیغام جسے عام زبان میں معنی کہا جاتا ہے، دونوں کا تجزیہ اسے تھوڑا تھوڑا پڑھ کر کیا جاتا ہے۔ اس علم سے طالب علم کو ادب پارے پر اپنا رد عمل ظاہر کرنے میں مدد ملے گی اور وہ یہ نہیں سوچے گا کہ یہ تفہیم کوئی آسانی دیتی ہے جو صرف گنے پنے خوش نصیبوں کو عطا ہوتی ہے۔ یہ بھی پڑھائے جانے والے دوسرے مضامین کی طرح ایک مضمون ہے، جس طرح وہ چند اصولوں کی مدد سے پڑھائے جاتے ہیں اسی طرح ادب کو بھی پڑھایا اور سمجھایا جاسکتا ہے۔



## حوالہ جات

- 1- نکلیں، "Literature and Language Teaching" کی پہلی پینڈورشی پریس،  
1993ء، ص 7
- 2- جین ہلسنر، "Literature" شامل "Teaching English Linguistically"،  
نیو یارک، میریڈتھ کارپوریشن، 1971ء، ص 162
- 3- ایضاً، ص 163
- 4- ایضاً، ص 163 اور دیگر
- 5- ڈی۔ جے۔ "Studying Linguistics Further" شامل "How to Study Linguistics"  
پالگریو میکملن، 1998ء، ص 206
- 6- ہنری ایڈمز، "A Handbook of Critical Approaches to Literature"، ہارپر  
ایڈراؤ پبلشرز، 1979ء، ص 283 و دیگر
- 7- جے ایم ایس، "Structuralism and Semiotics" شامل "Twentieth Century  
Literary Theory"، پالگریو میکملن، 1997ء، ص 83، دیگر
- 8- گیریڈ، ایضاً، ص 283 و دیگر
- 9- جے ایم ایس، "Structuralism and Semiotics" شامل "Twentieth Century  
Literary Theory"، پالگریو میکملن، 1997ء، ص 83، دیگر

## خواجه میر درد: ماورائے تصوف

Critics now agree that the arguments regarding Mir Dard being a sufi poet or a poet sufi have opened new avenues of discussion and debate. The elements of the supernaturalism and surrealism in his poetry have contributed to his sublime style. In present article this aspect dominates the process of evaluation of Dard's style and his work.



خواجه میر درد کا شمار ان کلاسیکی شعرا میں ہوتا ہے جن کی شاعری میں فنی رکھ رکھاؤ اور فکر و فن کی مکمل ہم آہنگی کو ایک مخصوص نقطہ ارتقاء پر پہنچا جاسکتا ہے۔ میر تقی میر، میر درد اور ان کے معاصرین کی قدردانیت کے تعین میں رد و تنقید نے شاعر کی سوانح اور سماجی پس منظر کو بنیادی حوالے کی حیثیت دی ہے اور اس بات کی پروا نہیں کی گئی ہے کہ آیا ایسے تنقیدی فیصلوں کی توثیق فی نفسہ شاعری سے بھی ہوتی ہے یا نہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اس عہد کی عشقیہ شاعری میں متصوفانہ مسائل و موضوعات کی افراط ملتی ہے۔ اس ضمن میں شاعر کا عملی طور پر صوفی ہونا ناگزیر نہیں سمجھا جاتا۔ بیش تر شعراء کے یہاں صوفیانہ موضوعات زمانے کے چلن اور پرانے شعر گفتن کے مصداق ہیں، مگر خواجه میر درد کا معاملہ اس سے قدرے مختلف ہے۔ بعض تنقید نگاروں کا خیال ہے کہ میر درد کی شاعری میں کم و

میش اسی تعداد میں صوفیانہ اشعار ملتے ہیں۔ جتنے انداز میر تقی میر کے یہاں۔ لیکن اس رائے میں تناسب کے پس منظر کا فقدان ہے۔ اس لیے کہ اردو کے ایسے اشعار جن میں تصوف کے مسائل زیر بحث آئے ہیں وہ ان کے مختصر سرمایہ شاعری کا نصف کی حیثیت رکھتے ہیں۔ جب کہ میر تقی میر کے تین ہی شعراء تناسب کے اعتبار سے ان کے ضخیم کلیات کے دسویں حصے سے زیادہ نہیں۔ بعض نقادوں کا خیال ہے کہ اردو کے صوفیانہ اشعار میں وہ فنی اہتمام نہیں ملتا جو مجازی عشق پر مبنی اشعار میں ملتا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اس طرح کی انتہا پسندانہ آر محمد حسین آزاد کی اس ستنہ سازی کا رد عمل ہے جس میں درد کو اوروں و آخر ایک صوفی شاعر ثابت کرنے پر اصرار ہے۔ آزاد نے آج کی زندگی میں لکھا تھا کہ "تصوف، جیسا کہ اردو نے کہا، اردو میں آج تک کسی سے نہیں ہوا۔" دلچسپ بات یہ ہے کہ محمد حسین آزاد نے درد کی شاعری کا محی نہ کرتے ہوئے ان کے جس فنی امتیازات کا ذکر کیا ہے اس کو پرکھنے کی کوشش بہت کم کی گئی ہے۔ اس لیے زیادہ بہتر طریقہ کار یہ ہو سکتا ہے کہ میر درد کی سماجی حیثیت اور سوانحی حقائق پر غور کرنے کے بجائے یہ اندازہ لگانے کی کوشش کی جائے کہ ان کا شعری متن ان کی شخصیت یا سوانح، کیا نقوش مرتب کرتا ہے؟ یا پھر اس سے مجاز و حقیقت کے اشتراک کا کوئی اور ہی منظر نامہ ترتیب پاتا ہے۔ میر تقی میر کے معاصرین میں خواجہ میر درد کی سماجی حیثیت اور تہذیبی قدر و منزلت کا اندازہ اس عہد کی تہذیبی تاریخ سے بھی لگایا جاسکتا ہے اور اس کا عکس درد کے معاصرین کے تذکروں میں بھی دیکھا جاسکتا ہے جن میں درد کے صوفیانہ سلسلے، اور ان کی سماجی حیثیت کو اس حد تک نمایاں کیا گیا ہے کہ ان کی شاعری کے بارے میں معروضی تو معروضی، بلکہ موضوعی رائے بھی مشکل سے ہی تلاش کی جاسکتی ہے۔ گویا شعرا نے اردو کے تذکروں میں ادبی مرتبے کا تعین سماجی قدر و منزلت سے گراں بار ہے یا پھر اس کو فنی قدر و قیمت کا متبادل سمجھ لیا گیا ہے۔ اس لیے درد کے ایسے اشعار بجانے خود کسی درست تنقیدی نتیجے تک

تہنچنے میں ہماری زیادہ مدد کر سکتے ہیں جن پر بے ساختہ نگاہ رک جاتی ہے یا جن میں موضوعات کی تخصیص کے بغیر فنی رسمیت کا اہتمام اور مخصوص شعری طریق کار نے درد کی شاعرانہ شناخت کی حیثیت اختیار کر لی ہے:

ان لیوں نے نہ کی مسیحا  
ہم نے سو سو طرح سے مرد دیکھا  
دل کس کی چشم مست کا سرشار ہو گیا  
کس کی نظر لگی کہ یہ بیمار ہو گیا  
کھلتی ہے مری آنکھ جب احوال پر اپنے  
جوں شمع گھٹا جاتا ہوں میں اپنی نظر میں  
سخت بے ہاک ہے یہ خامہ شوق  
اپنے ہاتھوں کو قلم کیجئے گا  
زلفوں کا کسی کی جو گرفتار نہ ہوتا  
کچھ کام تجھے مجھ سے شب تار نہ ہوتا  
عقدہ دل کھول مثل قطرہ ناداں کب تک  
چوں گہر غطاں رہے گا آب اور دانے کے بیچ  
طریق اپنے پہ اک دور جام چتا ہے  
وگرنہ جو ہے سو گردش میں ہے زمانے کی  
ہر چند سنگ دس ہے شیریں  
لیکن فرہاد کوہ کن ہے  
آتش عشق قہر آفت ہے  
ایک بجلی سی آن پڑتی ہے

ان اشعار میں کوئی شعر ایسا نہیں جس میں تصوف کا کوئی مسکہ غالب عنصر کی حیثیت رکھتا ہو۔ نہ ہی ان میں درد کے وہ اشعار شامل کیے گئے ہیں جن کو ضرب الامثال یا زبان زد عام کا نام دیا جاسکے۔ مگر ان تمام شعروں میں غزل کی رسمیات کی پابندی، لفظی و معنوی رعایت اور فنی وسائل کا استعمال اس حد تک ملتا ہے کہ جن کے باعث ہر شعر اپنی جگہ کلاسیکی رکھ رکھاؤ، اور غزل کے ایجنزی سبجے کی عمدہ نمائندگی کرتا ہے۔ مزید یہ کہ رسمیات کی پابندی کے باوجود درد کے بعض اشعار میں کبھی طرز فکر اور کبھی شعری تدبیر کاری کے اعتبار سے جس نوع کا چھوٹا پن اور تنوع سامنے آتا ہے وہ ان کی شاعری کو ان کے معاصرین سے مختلف ثابت کرتا ہے۔ درد کے ان گنت ایسے شعرا ہیں جن میں انفرادی ہنرمندی کا کوئی نہ کوئی پہلو اپنی طرف منسوب و متوجہ کرتا ہے۔ روایت و رسمیات کے احترام کے باوجود اپنے بے انگ رد نکات کا اندازہ لگانا ہو تو یہ چند شعر ملاحظہ کیے جاسکتے ہیں جو رسمیتی پابندی پر مبنی متذکرہ باتوں سے آگے کی منزل ہے

ہے عشق سے میرے ہی ترے حسن کا شہرہ  
میں کچھ نہیں پر گرمی بازار ہوں تیرا  
کب ترا دیوانہ آئے قید میں زنجیر سے  
جوں صدا نکلا ہی چاہے خانہ زنجیر سے  
مجھ سے ہر چند تو مکدر ہے  
تجھ سے پر اور ہی صفا ہے۔ مجھے  
الفاظ خلق ہم بن سب مہمات سے تھے  
معنی کی طرح ربط گفتار ہیں تو ہم ہیں  
گر خاک مری سرمہ ابصار نہ ہووے  
تو کوئی نظر قابل دیدار نہ ہووے



ان اشعار میں کہیں موضوعاتی اچھوتے پن نے اور زیادہ تر اظہار کی قدرت اور انفرادیت نے صورت حال کو ایک نیا منظر نامہ بنا دیا ہے۔ کہیں رُسی بازار کا استعارہ، کہیں اپنی ذات کو صوت و صدا کی آزادی میں ڈھاننا، کہیں تناقص یا پیچاؤ کو کس کی کیفیت، کہیں لفظ و معنی یا لفظ اور اس کے مفہوم کے مابین رشتوں کی دریافت، اور کہیں سرمہ ابھار اور قابل دیدار ہونے کی ایجبری، اس نوع کی ہنرمندیوں کے سبب متن سازی کی ایسی انفرادیت متعین ہوتی ہے جس میں درد کا کوئی شریک نہیں دکھائی دیتا۔

جیسا کہ ابتدا میں عرض کیا جا چکا ہے کہ خواجہ میر درد کے صوفی شاعر یا شاعر صوفی ہونے کی بحث نے اکثر تنقید نگاروں کے تنقیدی محاکمے کی راہ کھولی کی ہے۔ مسئلہ یہ نہیں ہے کہ درد پہلے صوفی تھے، یا پہلے شاعر اور بعد میں صوفی۔ اُتران کا شعری متن ان کی شاعرانہ ہنرمندی کی تصدیق کرتا ہے۔ تو ان کا صوفی ہونا یا نہ ہونا ثانوی اہمیت اختیار کر رہا ہے۔ اب اس بات میں کوئی شک نہیں کہ تصوف کی ماورائی فضا اور سریت کے عناصر کے باعث ان کے حسی اور جذباتی مضامین میں بھی فن کارانہ ارتقاء کی کیفیت ضرور ملتی ہے۔ اس موقع پر میر درد کے سلسلے میں اس خط فہمی کا ابطال ضروری معلوم ہوتا ہے جس کا سلسلہ رشید حسن خاں کے مرتبہ دیوان درد کے تعارفی کلمات سے ہوا ہے۔ ان کا خیال ہے:

”درد کے خاص متصوفانہ اشعار میں، اور ان شعروں میں جن میں تصوف کی اصطلاحیں نظم ہوئی ہیں، وہ بات نہیں جو ان کے دوسرے اشعار میں پائی جاتی ہے۔ ایسے شعروں میں شعریت کم ہے اور بعض جگہ کم تر۔ میں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ ایسے اشعار درد کے نمائندہ اشعار نہیں ہیں۔ یہ اردو غزل کے بھی نمائندہ اشعار یا منتخب شعر نہیں“

اس بیان کو تاثراتی رائے زنی کا نام دیا جاسکتا ہے جو تجزیے اور دلیل سے عاری ہے۔ کسی

کلام کو شعریت سے جاری یا شعریت سے معمولہ دینا کوئی تنقیدی بیان نہیں۔ شعریت کے عناصر پر گفتگو اور تجزیے کے بغیر اس دعویٰ کو قابل قبول کیوں قرار دیا جاسکتا ہے۔ آگے چل کر رشید حسن خان نے تشنگی، بے اطمینانی یا حسرت تہ نشیں کو درد کی عشقیہ شاعری میں شعریت کے متبادوں کے طور پر پیش کیا ہے۔ جب کہ ان میں سے کوئی صفت، موضوع یا مضمون کی صفت تو ہو سکتی ہے، شعریت یا فنی بند مندی کی صفت نہیں ہو سکتی۔ شاید اس وضاحت کی ضرورت نہیں کہ اس نوع کا خلط بحث اس وقت پیدا ہوتا ہے جب ہم فنی طریق کار اور اسلوب اظہار پر تقسیم یا شاعر کی ذاتی واردات کو ترجیح دیتے ہیں اور شاعری کی صحیح تعین قدر سے کئی درجے دور جا پڑتے ہیں۔ اس سیاق و سباق میں مناسب یہ معلوم ہوتا ہے کہ درد کے بغض ایسے اشعار پر نگاہ ڈالنا جائے جو تصوف کے مسائل پر مبنی ہونے کے باوجود شاعرانہ ہنرمندی کی مدد نہ مند کرتے ہیں۔ مگر ان میں سے ہر شعر کی صوفیانہ تعبیر کی جاسکتی ہے۔ مگر یہ اتنا محض اس لیے درد کے نہ اندہ اشعار نہیں کہ ان کی متصوفانہ تعبیر کی جاسکتی ہے بلکہ ان کا کوئی امتیاز ہے تو وہ اسلوب اظہار اور فنی وسائل کو سیدھے مندی کے ساتھ استعمال کرنے کے سبب ہے:

اس ہستی خراب سے کیا کام تھا مجھے  
اے نشہ ظہور یہ تیری ترنگ ہے  
مرتا قدم زباں ہیں جوں شمع گو کہ ہم  
پر یہ کہاں مجال کہ کچھ گفتگو کریں  
جز اہل صفا بتا تو جوں عکس  
اے آئینے! کس کے گھر گئے ہم  
تعین گر مٹے دل سے تو کفر آثار ہو جائے  
اگر عقدے کھلیں تسبیح کے زمار ہو جائے

وحدت میں تری حرف دوئی کا نہ آ سکے  
 آئینہ کیا مجال تجھے منہ دکھا سکے  
 انساں کی ذات سے ہی خدائی کے کھیل ہیں  
 بازی کہاں بساط پہ گر شاہ ہی نہیں

یوں تو میر درد کے بیش تر متصوفانہ اشعار میں جس طرح کی سادگی، صفائی اور بے ساختگی ملتی ہے وہ بلاشبہ ان کی شاعری کو تصوف کے سہارے کے بغیر بھی ایک خاص اہمیت کا حامل ثابت کرتی ہے، تاہم متذکرہ بالا اشعار تو تصوف سے باہر اسلیقہ ظہار اور بالواسطہ طرز کلام کے باعث شاعرانہ تدبیر کاری کے عمدہ نمونے بن گئے ہیں۔ ایک شعر میں انسانی وجود کو نشہ ظہور کی ترنگ کی امیجری میں تبدیل کر دینا، دوسرے میں شمع کی زبان اور بے زبانی کی صنعت حسن تعلیل کے وسیلے سے جبر و قدر کے دقیق مسسے کو بیان کر دینا، تیسرے شعر میں آئینے کے تنی طب کے ساتھ عکس کو اہل صفا کا وطیرہ قرار دینا تو چوتھے شعر میں تسبیح و زنار کے ستاروں میں کفر و ایمان کی عقدہ کشائی کرنا، یہ پھر اسی طرح ایک شعر میں وحدت و کثرت کے مسسے کو آئینے کے منہ دکھانے کے محاورے سے تعبیر کرنا اور دوسرے شعر میں انسان کی مرکزیت کو شطرنج کی بساط پر بادشاہ کی موجودگی کا مترادف بنادینا۔ یہ تمام اسامیہ بیان، محض بیانات نہیں بلکہ شاعرانہ بیانات بن گئے ہیں جن کی بنیادی شناخت تہہ داری اور بالواسطہ طریق اظہار ہے۔

خواجہ میر درد کے کلام میں بیش تر مقامات پر مجازی اور حقیقی محبت کی سرحدیں ایک دوسرے سے مل جاتی ہیں۔ اس بات کو فیصل احسن اعظمی نے تصوف سے پہلے کے مرحلے، دل گدازنگی کے عام عوامل کے حوالے سے سمجھنے کی کوشش کی ہے اور لکھا ہے کہ

”خواجہ میر درد ایک صاحب عرفان بزرگ ہیں اور تصوف کو ان کی زندگی میں مرکزیت حاصل تھی۔ لیکن ان کی شخصیت کی تعمیر و تشکیل

میں دنیاوی اور دینی حلقے کے تجربات کو بھی جُہد حاصل ہے۔ بخیر  
تاثراتی ذہن اور گدائشی کے، کوئی شخص تصوف کی طرف مائل ہو ہی  
نہیں سکتا۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو ان کے کلام میں غزلیت کے عناصر اس  
درجہ نہ ہوتے۔“

یہ بات محض خواجہ میر درد کی شاعری سے مخصوص نہیں۔ غزلیہ شاعری کی کلاسیکی  
روایت میں تصوف کے مسائل خواہ رسمی اور واقعی طور پر زیر بحث آئے ہوں یا پھر اس میں  
حقیقی متصوفانہ فکر کا خضر ہوا ہو، صاف اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ عام عشقیہ مسائل و  
موضوعات میں بھی تصوف نے ایک نوع کی وسعت، ہمہ گیری اور ارتقاع کی کیفیت پیدا  
کر دی ہے۔ غزل اپنے معنی و مفہوم کے اعتبار سے بہتو حکایت محبوب سے عبارت رہی ہو  
مگر اس کے ممکنہ کھلے ڈھلے پن جگہ بتدال تک کی قلب مابیت جس انداز میں غزل کی  
متصوفانہ جہات کے سبب ہوئی ہے اس کی مثال کسی اور صنف شاعری میں نہیں ملتی۔ اس  
رمز کی عقدہ کشائی کرتے ہوئے شبلی نعمانی نے بعض پتے کی باتیں کہی ہیں۔

”تصوف کی مدد سے بیسویں پست اور رقیب کلمات نے ثقافت اور  
قنانت کا جامہ پہن لیا۔ مثلاً شراب جو امرِ انجیبات تھی عشق حقیقی کی  
علامت بن گئی اور پیہ میخانہ جو یک ذیل پیشہ ور تھا، مرشد کامل کا  
مترادف قرار پایا۔ غرض یہ کہ تصوف نے ہماری شاعری کے محدود  
دائرے اور تصوف عشق کو بڑی وسعت دی۔“

خواجہ میر درد کا کلام مجازی معنوں میں عاشقانہ ہو یا متصوفانہ، دونوں میں کیف و  
سرستی، اور سوزِ دروں کی قدر مشترک اس حد تک مماثل ہے کہ صاف اندازہ لگایا جاسکتا ہے  
کہ عشق کے حوالے سے یہ تمام عناصر مجازی اور حقیقی کی ثنویت کو کالعدم قرار دیتے ہوئے  
شعری کردار میں رچ بس گئے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ درد کی شاعری نے شعوری طور پر

صنعت گری کا احساس دلائے بغیر سچے تجربے، دل کی لگی اور بے ساختگی نے شاعرانہ صناعت کی صورت اختیار کر لی ہے۔ یہ پختہ کاری کلاسیکی رچا و کاہی بدل ہو سکتی ہے کے دقیق صوفیانہ مسائل بھی محسوس فکر میں دھلی جائیں۔ اس ضمن میں درد کے چند اشعار کی مدد سے حقیقت مجز کی تفریق کو معدوم ہوتے ہوئے دیکھا جاسکتا ہے۔

ہے غلط گر گمان میں کچھ ہے  
تجھ سوا بھی جہاں میں کچھ ہے  
دل بھی ترے ہی ڈھنگ سیکھا ہے  
ان میں کچھ ہے ان میں کچھ ہے  
تیرا ہی حسن جگ میں ہر سمت موجزن ہے  
تس پر بھی تشنہ کام دیدار ہیں تو ہم ہیں  
عالم ہو قدیم، خواہ حادث  
جس دم نہیں ہم، جہاں نہیں ہے  
مٹ جائیں ایک ان میں کثرت نمایاں  
ہم آئینے کے سامنے جب جا کے ہو کریں  
حجاب رخ پار تھے آپ ہی ہم  
کھلی آنکھ جب کوئی پردہ نہ دیکھا

اس نوع کے ان گنت اشعار میں وحدۃ الوجودی فکر، جبر و قدر اور تزکیہ نفس کے مسائل، اس طرح معرض بیان میں آئے ہیں کہ وہ کہیں بھی صوفیانہ موضوعات کی بلند آہنگی کا احساس نہیں دلاتے بلکہ اس کے بجائے غزل کے مزاج کا حصہ بن گئے ہیں۔ درد کے کلام میں علی العموم عشقیہ مسائل کا سارا ارتکاز صفائے قلب اور تزکیہ نفس پر قائم ہے۔ اس ضمن میں درد کی غیر معمولی انفرادیت وہاں نمایاں ہوتی ہے جہاں وہ عکس، نگارہ، جلوہ اور



دیوار کے تدارکات میں منتظر کرتے ہیں اور یہ سارے تدارکات اپنی اصل کے اعتبار سے  
آئینے کے محور و مرکز پر رقص نظم آتے ہیں۔ اس طرح آئینہ درد کا بنیادی اور مرکزی  
استعارہ بن جاتا ہے۔ ان اشعار میں آئینہ کی مرکزیت کو اس کے سارے تدارکات کے  
ساتھ وثوق انگیز طریقے پر مدح خطبہ کیا جاسکتا ہے

ہے مظہر انوار صفا میری کدورت  
ہر چند کہ آئین ہوں پہ آئینہ بنا ہوں  
حیرت زدہ نہیں ہے فقط تو ہی آئینے  
ہاں تک جی جس کی آنکھ جلی ہے وہ تک ہے  
وحدت میں تری حرف دوئی کا نہ آسکے  
آئینہ کیا مجال تجھے منہ دکھا سکے  
جوں آئینہ جس پہ پاں نظر کی  
ساتھ اپنے دو چار ہو گئے ہم  
آئین ہو یا ہو سنگ ہے سب جلوہ گاہ یار  
جوں آئینہ - ایک نذر میں صفا کو دیکھ  
اے درد کر تک آئینہ دل کو صاف تو  
پھر ہر طرف نظارہ حسن و جمال دیکھ  
اے درد مثل آئینہ ڈھونڈھ اس کو آپ میں  
بیرون در تو اپنی قدم گاہ ہی نہیں  
آئینہ عدم ہی میں ہستی ہے جلوہ گر  
ہے موجزن تمام پہ دریا سراب میں

ان تمام اشعار میں آئینہ مناسبت قلب کا استعارہ ہے، بھی انکشاف ذات کا، کبھی

کثرت و حدت کی عدم تفریق کا اور کبھی جلائے باطن اور حیرت و استعجاب کا، اور ان تمام استعاراتی جہات میں وجود و عدم اور عمویت کی تفریق مٹانے پر توجہ مرکوز ہے، اور اس استعارے کے دائرہ کار میں جذب و کیف، جلال و جمال، روشنی اور تاریکی اور بصارت سے لے کر بصیرت تک کے تناقضات اور تناسبات کا شعری طریق کار رو بہ عمل آیا ہے جو خوبہ میر درد کی شاعری کو موضوعات کی تحدید سے بند کر دیتا ہے۔

میر درد کی شاعری میں آئینے کے علاوہ ایک اور استعارہ بنیادی نوعیت کا حامل ہے۔ یہ استعارہ نقش قدم یا نقش پا کا ہے۔ این میری شمل: در بخش دوسرے ارد شناسوں نے اس استعارے کو بڑی اہمیت دی ہے۔ مگر اس کی معنویت پر اظہار خیال کم کیا گیا ہے۔ تاہم درد کی پوری شاعری کے سیاق و سباق میں اس استعارے کی معنویت اس وقت قائم ہوتی ہے جب نکلنا اور فروتنی کے رویے سے اس کو مربوط کیا جائے اور نقش پا کے تائید سے کے طور پر آنکھ یا چشم کے ذیلی استعارے کی مدد سے حقائق کے انکشاف اور دیدہ حیران کے متصوفانہ تاثر تک رسائی حاصل کرنے کی کوشش کی جائے۔

موت ہے آسائش افتادگان  
چشم نقش پا کو، مٹ جانا ہے، خواب  
روندے ہے نقش پا کی طرح خلق پاں مجھے  
اے عمر رفتہ چھوڑ گئی تو کہاں مجھے  
ہم نے چاہا بھی تو اس کو بچے سے جایا نہ گیا  
واں سے جوں نقش قدم دل تو اٹھایا نہ گیا  
درد جوں نقش قدم تھا سرورہ پر اس کے  
مٹ گیا لوروں ہی کے پاؤں کے دھرتے دھرتے  
میں وہ فتادہ ہوں کہ بغیر از: فنا مجھے

نقش قدم کی طرح نہ کوئی اٹھا سکے  
چشم نقش قدم ہوں میں بے کس  
خال آنکھوں میں تو بتا ہے مجھے  
خوش خرامی ادھر بھی کیجئے گا  
میں بھی جوں نقش پا ہوں چشم براہ  
ہوں قد وہ بہ رنگ نقش قدم  
رفتگاں کا مگر سراغ ہوں میں  
ہوں قافلہ سالار طریق قدما درد  
جوں نقش قدم خلق کو میں راہ نما ہوں

ان اشعار میں سے بیش تر میں آنکھ کا تدارم استعمال ہوا ہے اور یہ تدارم اتنا سیال ہے کہ کبھی وہ صفت بن جاتا ہے اور کبھی اپنی صفات دید، دیدار، خال چشم اور انتظار تک کو اپنے ارہ کار میں سمیٹ لیتا ہے۔ واضح رہے کہ نقش قدم کے علاوہ آئینے کے تدارم کے طور پر بھی یہ درد آنکھ یا آنکھ سے وابستہ صفات کو وسیلہ دیدار کے طور پر بار بار زیر بحث لاتے ہیں۔ ان استعاراتی ترجیحات سے اور دوسری تعبیرات کی منجائش تو پیدا ہوتی ہے۔ شعری تجربے میں مشاہدے کی مرکزیت خصوصیت کے ساتھ نشان زد ہوتی ہے۔ اس مشاہدے کی مرکزیت میں شاہد و مشہود کے رشتے کی نوعیت درد کے مخصوص طرز فکر کی بھی نمائندگی کرتی ہے اور ان کے عام شعری طریق کار کی بھی۔

خوبہ میر درد کی غزاؤں میں بالعموم ایسے شعروں پر نگاہ ٹھہرتی ہے جن میں کائنات کو حرکی پیکروں میں دیکھنے کا رویہ ملتا ہے۔ شاعرانہ حرکیات کے اس عمل میں استعارہ سازی کو جواہریت حاصل ہے۔ اس کا اندازہ متذکرہ اشعار سے بخوبی ہو جاتا ہے مگر حواس کو

متحرک کرنے کی وہ مثالیں جو درج ذیل شعروں میں ملتی ہیں ان میں تناقص اور تضاد کی صنعت، قول محل کی کیفیت اور ایمجری کی بہت سب سے ان کی انفرادیت کا نقش زیادہ اجاگر ہوتا ہے۔

کیا مجھ کو داغوں نے سرو چراغاں  
مگر تو نے آکر تماشا نہ دیکھا  
مڑگان تر ہوں پارگ تاک دریدہ ہوں  
جو کچھ کہ ہوں سو ہوں غرض آفت رسیدہ ہوں  
ہمیں تو باغ تجھ بن خانہ ماتم نظر آیا  
ابھ گل پھڑتے تھے جیب روتی تھی ابھر شبنم  
ہر چند آئینہ ہوں پر اتنا ہوں ناقبول  
منہ پھیر لے وہ جس کے مجھے رو برو کریں  
کھینچے ہے دور آپ کو میری فروتنی  
افتادہ ہوں پہ سایہ قد کشیدہ ہوں  
آواز نہیں قید میں زنجیر کی ہر گز  
ہر چند کہ عالم میں ہوں، عالم سے جدا ہوں  
ہوں میں گل چین گلستان خلیل  
آگ میں ہوں پہ باغ باغ ہوں میں  
اہل فنا کو نام سے ہستی کے ننگ ہے  
لوح مزار بھی مری چھاتی پہ سنگ ہے

کلیم امین احمد نے میر درد کی غزلوں میں سلاست، روانی اور صفائی کو ان کی

شعری صنعت گری پر ترجیح دی ہے۔ وہ درد کی غزل

تہمت چند اپنے ذمے دھر چلے  
جس لیے آئے تھے ہم سو کر چلے

کا دوسرا دیکھتے ہیں کہ "اس قدر سہل، نرم و مہم، صاف لحاظ میں اپنے جذبات کی ترجمانی کی ہے۔ اظہار جذبات میں کوئی وقت نہیں۔ غلط مخصوص جگہ پر کس موردوں طور سے قائم ہے، شعار نہیں غمے میں۔" لیکن جب وہ اردنی اس غزل کا موازنہ میر تقی میر کی ایک مماثل غزل:

فقیرانہ آئے صدا کر چلے  
میاں خوش رہو ہم دعا کر چلے

سے کرتے ہیں تو میر کا دوسرا پر ان لحاظ میں ترجیح دیتے ہیں

"اس غزل میں اردنی غزل سے کچھ زیادہ ہی صاف، سیدھے، معمولی الفاظ کا استعمال ہوا ہے۔ وہی موزونی یہاں بھی ہے، ترنم بھی ہے مگر اس قدر سحر آفریں ہے۔ لیکن اردنی کے اشعار میں یاس و ناامیدی کی شدت اتنی تو یہاں اس کی تکمیل ہے۔ درد میں وہ از خود فٹکی نہیں جو میر کا شیوہ ہے۔ درد اپنے کو یہ کہتے ہیں۔"

کلیم الدین احمد کے برخلاف محمد حسین آزاد نے درد کی غزل گوئی کی بعض خصوصیات کا اعتراف باطل غیم مشروط انداز میں کیا تھا۔ آزاد کی تنقیدی آراء خواہ تاثراتی کیوں نہ ہوں ان سے استناد سازی کی روایت ضرور قائم ہوئی ہے۔ جس استناد سازی کا زیر مضمون کے آغاز میں آیا ہے اس میں محمد حسین آزاد کو پیش تر معاملات میں میر سے کم درجے کا شاعر تسلیم نہیں کرتے۔ وہ لکھتے ہیں کہ

"درد نے میر کی غزلوں پر جو غزلیں لکھی ہیں وہ میر سے کسی طرح کم نہیں ہیں اور چھوٹی بخود میں انہوں نے جو غزلیں لکھی ہیں ان



میں تلوار کی آبداری اور نشریت ہے۔“

کلیم الدین احمد کی محولہ بالا رائے میں آزاد کے فیصلے سے جزوی اختلاف ملتا ہے، کلی نہیں۔ تاہم کلیم الدین احمد کی رائے میر تقی میر اور میر درد کی بعض غزلوں کے موازنے پر قائم ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ درد کی شاعری میں فکر و فن، دونوں سطحوں پر کلاسیکی آداب کا التزام ملتا ہے مگر موضوعات کی تحدید اور شعری تدبیر کاری کا سنا ہوا، رزہ کار، نہیں میر تقی میر کی ہمہ گیری اور غائب کے غیر معمولی تنوع کا مد مقابل نہیں بنا پاتا۔ ارد کی غزلوں میں بلاشبہ مجاز و حقیقت کو ایک سلسلے میں مربوط کرنے کا جو ہنر ملتا ہے اس میں اپنی بساط بھر وہ شعری وسائل کا اضافہ ضرور کرتے اور اپنا رشتہ کلاسیکیت کی عظیم رویت سے ضرور استوار کر لیتے ہیں۔ لیکن ان کی شاعری کا فکری اور فنی تجزیہ انہیں صف اول کے اردو شاعروں میں ممتاز مقام نہیں دلا پاتا۔ جب کہ صف دوم کے کلاسیکی شاعروں میں ان کا امتیاز اور ان کی انفرادیت انہیں بلاشبہ اگر غیر معمولی نہیں تو نہایت اہم مقام ضرور دلاتی ہے۔



## عورت کا نقش اردو شعر و ادب کے تناظر میں

In this article different aspects of woman have been discussed. The first ever Urdu poetess "Mah Laqa Chanda Bai" belonged to Deccan. During Deccan period, the woman, in particular remained the topmost subject of Geet and Ghazal. In social ethic the woman is an unenviable character. She is ruled by man, hence she has a vivid concept of home and its outside world. This concept of woman has been an important subject of Urdu literature, shadowed by the prejudice of man. If man is responsible for the respect of feminine relation, on the other hand it is he who also renders her a prostitute, a cheap commodity of market.



بظاہر دکھائی دیتا ہے کہ اکیسویں صدی میں عورت کی شناخت اور حقوق ، احترام کے بارے میں بہت کچھ طے نہ پکا ہے مگر مردانہ برتری کے عقیدے پر قائم بہت سے تعصبات کی گونج رسوم و رواج میں ، قوانین اور رویوں میں اب بھی سنائی دیتی ہے اور اس طویل اور سنگین سفر کے بہت سے نقوش اردو شعر و

دب میں بھی ملتے ہیں ، شعر و ادب میں اس کو ہم تین سطحوں پر دیکھ سکتے ہیں ایک تو وہ عورت جو تخلیق کار تھی اور ہے ، اسے اپنی شناخت منونے کے لیے کیا کیا جتن کرنے پڑے اور کیا کیا کرنے پڑے ہیں ، دوسرے وہ عورت جس کو مردانہ منشا کے مطابق نگار خانہ ادب کا دل آویز نقش بنایا گیا ، کبھی وسیلہ ترغیب کے طور پر کبھی سامان دل بستگی کے لیے اور کبھی توشہ خانے کی زینت کے لیے اور پھر تعصبات کے تحت بندیوں کے طے کردہ معیارات کے مطابق اپنے خیال میں پستیوں میں گرا کر دغا بازی ، فریب کاری اور بے وفائی کی تجسیم قرار دیا اور تیسری سطح پر وہ عورت دکھائی دیتی ہے (جس نے معاشرے کے بنے بنائے) جو سپرائیوڈ سماج کے بالائی ڈھانچے یا نام نہاد اشرافیہ کے بنائے ہوئے رسم و رواج ، قوانین اور دھرم کی بنیادوں کو للکارتی ہے تو اسے جادوگرئی ، گمراہ اور غدار کہہ کر مٹانے کی کوشش کی گئی جس سے وہ اور زیادہ نکھڑی ہوئی نہ صرف نسائیت کی تحریک کے لیے رہنما ستارہ بنی بلکہ ادب و شعر میں صوفی کے فرقہ ملامتیہ کے گردہ میں شامل ہو کر ہمیشہ کے لیے ذہنی و جذباتی طور پر فیض رساں بن گئی۔

عورت اور مرد کے درمیان معاشی، سیاسی اور منفی مساوات کی بات کرتے ہوئے تاریخی حقائق کو مد نظر رکھیں تو ہم جانتے ہیں کہ مرد اپنی جسمانی طاقت، نفسیاتی، سماجی، معاشی اور سیاسی طور پر فوقیت کے احساس میں مبتلا ہے اور یہی احساس معاشرے میں اس کا کردار متعین کرتا ہے۔ معاشرے کے سماجی تصورات بھی اس کے مطابق منعکس ہوتے ہیں، ہندوستانی معاشرہ اٹھارویں صدی میں مسلمانوں کی حکومت کے باوجود بڑی قوموں یعنی ہندو مسلم امتیازات سے زیادہ اشتراکات اور کلچر کے مشترک اساس کی نمائندگی کرتا ہے مگر اس میں بھی یہ تصور رائج تھا کہ کہنے کا سربراہ مرد ہے، اس لیے گھر سے باہر مرد کی برتری قائم ہے۔ چنانچہ یہی تصور ہمیں اس عہد کے ادب میں بھی دکھائی دیتا ہے اور معاشرتی رویوں میں بھی جہاں

عورت ناگزیر سردار بھی تے در مرد کے زیر نقیص بھی، گھ اور باہر کی زندگی دو مختلف دنیاؤں کا تصور رکھتی تھی۔ بقول زبد حسن

”شاعری، ادب، گایوں، محاوروں اور ضرب امثال کے وسیلے سے عورت کا ناقص عقل ہوتا اور اس کی عیاری کے قصے نسل در نسل دہرائے گئے۔ یہاں تک کہ وہ صرف مردوں ہی کے نہیں عورتوں کے ذہن میں بھی راسخ ہو گئے اور خود انہوں نے اپنے آپ کو مردوں کی نسبت کم عقل، بزدل اور کم تر سمجھنا شروع کر دیا۔“ (1)

عورت کے حوالے سے یہ تصورات ہمارے اردو ادب کا اہم حصہ تھے، اس زمانے کے ادب میں پڑھی نہی یا شعر و شاعری کا ذوق رکھنے والی خواتین کا تعلق اشرافیہ سے بھی تھا اور ہمارے افسانے تعلق رشتہ داریوں سے بھی لیکن دونوں کے حوالے سے مردوں کا رویہ مختلف تھا کہ ”محبوبہ عورتوں پر بالعموم تعلیم کے دروازے بند تھے اور ان کی شعری تخلیقات کی اشاعت کو معیوب سمجھا جاتا تھا جب کہ طوائف جو مجلسی زندگی کی ناگزیر ضرورت تھی اس کا پڑھا لکھا ہونا، علمی و ادبی معاملات میں طاق، شعر، فہم، حاضر جواب اور موسیقی کے رموز و نکات سے آگاہ ہونا ہی اس کی قیمت میں اضافہ کرتا تھا اور گھریلو عورت کے بارے میں یہ سمجھا جاتا تھا کہ رمان خانے آباد کرنے اور صحیح النسب اولاد پیدا کرنے والی کو شعر و شاعری کے فسق و فجور سے بچایا جائے۔ اس معاشرے کا تضاد ملاحظہ فرمائیے کہ اگر طبقہ اشرافیہ میں سے کوئی عورت تخلیق کار ہے تو وہ اپنے اصل نام کی بجائے والد، شوہر یا بیٹے کے نام سے کلام چھپواتی یا قلمی نام سے جیسے زاہدہ خاتون شیروانیہؒ کی بجائے ز - غ - ش، والدہ افضل علی، بنت البقر یا مسز عبدالقادر وغیرہ جب کہ لوگ جو وہ لقا چندا بائی، منی بائی اور حجاب جیسی عورتوں کے ناموں پر عیش عیش کرتے تھے مگر اپنے کنبے کی تخلیق کار خواتین کو شعوری سطح پر نظر انداز کرتے۔ فارسی میں اردو شاعری کا پہلا تذکرہ اردو کے

بہت بڑے شاعری میر تقی میر نے لکھا مگر ” نکات اشراء “ میں بھی انہوں نے یہ ستم ڈھیا کہ کسی خاتون کا ذکر تک نہ کیا حالانکہ اس کی اپنی بیٹی ” بیگم بنت میر “ بھی شاعرہ تھی بعد میں جمیل احمد نے ” تذکرہ شاعرات اردو “ میں اس کے کلام کا نمونہ پیش کیا ۔ سونی پت کی شاعرہ احمدی بیگم کا ذکر تذکرہ شاعرات اردو میں ہے کہ جس کے شوہر شاعری کی جانب رغبت نہیں رکھتے تھے ، تو انہوں نے احمدی بیگم کا دیوان ہی غائب کر دیا ۔ لطف النساء بیگم کو شعر و شاعری کا شوق تھا تو آخری عمر میں اس کے بیٹوں کی مدد سے اس کا کچھ کام شائع ہو جو بہت عرصہ بعد لوگوں کے سامنے آیا ۔ ایسی بہت سی مثالیں ہمیں انیسویں صدی کے ادب سے مل جاتی ہیں کہ جن کا ذکر اس عہد کے تذکرہ نگاروں نے تو نہیں کیا ، نہ ہی اردو کی تاریخ لکھنے والوں نے ، البتہ بعد کی تحقیقات سے بہت سی خواتین تحقیق کاروں کے کارنامے سامنے آئے۔ جمیل احمد نے ” تذکرہ شاعرات “ لکھ کر نصیر الدین ہاشمی نے ” حیدرآباد کی نسوانی دنیا “ میں ان خواتین تحقیق کاروں کے بارے میں مختصر سی معلومات اور ان کے کلام کے نمونے دیئے ہیں ۔

خواتین تحقیق کاروں کے حوالے سے بھی سماج کا عجیب رویہ تھا کہ طبقہ اشرافیہ سے تعلق رکھنے والی خواتین تو فطری طور پر شاعری سے شغف رکھتی تھیں اس لیے کسی استاد کی تصحیح کے بغیر وہ کلام پیش کر سکتی تھیں ۔ جیسا کہ پہلے ذکر ہوا ہے کہ وہ اپنے اصل نام کی بجائے مختلف سابقوں لاحقوں کے ساتھ بطور شاعر متعارف ہوتی تھیں۔ البتہ وہ عورتیں جن کا تعلق اس بازار سے ہوتا ان میں سے بیشتر کے کام کے بارے میں شک و شبہ کا اظہار کیا جاتا اور اسے ان کے کسی استاد یا پرستار سے منسوب کیا جاتا تھا ۔ ان کے باوجود محضوں سے تعلق رکھنے والی خواتین سے تخلیقی صلاحیتوں کی توقع کی جاتی تھی کہ وہ حسن و فن کے تمام لوازمات کے ساتھ ساتھ شعر و شاعری پر بھی عبور رکھتی ہوں ۔

اردو کی پہلی صاحب دیوان شاعرہ لقا چندا بائی (۱۱۸۱ھ تا ۱۲۳۰ھ) کا تعلق دکن



سے ہے جو اردو شاعری کا اولین مرکز رہا تھا جہاں قطب شاہی اور عادل شاہی حکمران کے زیر سرپرستی اردو شعر و نثر نے ترقی کی اگرچہ اس علاقے میں ولی صیہ کوئی بڑا شاعر تو پیدا نہ ہوا لیکن یہاں کی خواتین شعر و نثر کی دنیا میں اپنی تحقیقات کے ذریعے شامل رہیں۔ دکنی شعرا کے جو تذکرے لکھے گئے ان میں بھی شاعرات کا ذکر ملتا ہے جن میں چندا شعر و شاعری کا اچھا ذوق رکھتی تھی وہ اپنی تخلیقی فطرت اور جمالیاتی ذوق کی مناسبت سے شعر کہا کرتی۔ اس نے اپنا دیوان خود مرتب کیا جس میں ۱۲۵ غزلیں تھیں۔ وہ جن اساتذہ سے اصلاح لیتی رہیں یا جو اصحاب سخن اس کی محضوں میں شرکت کرتے رہے انہوں نے اس کے حسن و جمال کا ذکر اپنی شاعری میں کیا ہے۔ تاہم چند کو کچھ مفاہمتیں بھی کرنا پڑیں جیسے وہ محمد خان ایمان کی شاگرد تھی مگر وہ اس بات کے اعلان میں فخر محسوس کرتی تھی کہ نواب میر عالم اس کے استاد ہیں۔ اس نے ایسا کیوں کہا؟ اس کا جواب اس کے عہد کا نوابی کلچر اور تہذیبی تناظر فراہم کرتا ہے۔ چندا کی پیشہ ورانہ اور طبقاتی مجبوری تھی کہ وہ شاگردی کے لیے کسی صاحب اختیار سے اپنی نسبت کے اعلان میں فخر محسوس کرے۔ چندا محض شاعرہ نہ تھی اس کا فن طاقتوروں سے منسوب ہونے کے لیے مجبور بھی تھا اس لیے ممکن ہے کہ محمد خان ایمان کے مقابلے میں نواب میر عالم کی شاگردی کھیلنے میں اسے معاشرے اور برائی طبقے میں پیشہ ورانہ پذیرائی کے امکانات زیادہ نظر آتے ہوں۔

عورت کے حوالے سے متضاد رویہ انیسویں صدی میں بہت زیادہ دکھائی دیتا ہے۔ یہی تضاد مردانہ تعصبات کو ظاہر کرتا ہے کہ وہ مرد جو اپنی عورت کو سات پردوں میں چھپاتا ہے اور اپنے نسائی رشتوں کی حرمت کے لیے جان دینے سے گزیر نہیں کرتا وہی مرد بازارِ حسن میں عورت کا خریدار بھی ہے۔ اس عہد میں مرد و زن کا یہ تعلق تمام تر جزئیات کے ساتھ اردو ادب کا موضوع بنا۔ اٹھارویں صدی عیسوی کی داستان ہو یا شاعری یا انیسویں صدی کے ناول اور بیسویں

صدی کا افسانہ ، یہ محبوب رہا ہے ۔ یہ معاشرہ طوائف کے ساتھ کیا سلوک کرتا ہے اس کی مثالیں سجاد حسین انجم کا ناول ”نشر“ (۱۹۰۵ء) رسوا کا ”امراؤ جان دا“ (۱۸۹۹ء) اور پھر قاضی عبدالغفار کی ”لیلیٰ کے خطوط“ (۱۹۳۸ء) اور منٹو کے افسانے ہیں کہ جن میں بڑے تلخ انداز میں مردوں کے رویے کی بات کی گئی جب کہ اس سے قبل شاعری اور داستانوں میں اس قسم کی عورتوں کو محض دل بھانے کے لیے پیش کیا جاتا جو محبوبیت اور مظلومیت کے تمام تر لوازمات سے مزین ہوتیں ۔

انیسویں صدی کے خاتمے سے پہلے اردو ادب میں ناول نگاری نہ صرف جدید دلی رجحانات کی جانب ایک قدم تھا بلکہ انگریزوں کے زیر اقتدار سیاسی ، سماجی اور تعلیمی تبدیلیوں سے دوچار معاشرے میں موجود گہرے شعراء کو زندگی کے نئے تصورات اور نئے اقدار حیات سے روشناس کراتا ہے ۔ کہانی نے داستانوی روانوی دنیا سے نکل کر حقیقی دنیا میں قدم رکھا تو اس عہد کی تعلیمی ، سماجی ، صدنی تحریکوں نے سماج میں عورت کا نیا تصور دیا جو کہ ذہنی اندیز احمد کے ناولوں میں خصوصاً ”مرآۃ العروس“ (۱۸۶۹ء) ”بنات النعش“ (۱۸۷۳ء) اور دیگر ناولوں سے ابھرتا ہے ۔ اس کے بعد سماج میں عورت کا منصب ، اس کی اہمیت ، گھریلو زندگی میں اولاد کی پرورش میں افادیت اردو ناولوں کا اہم اور مرغوب موضوع ہوئے تو ہمارے ہاں سماجی ، اصلاحی ناولوں کی بھرمار ہو گئی ۔ اصلاحی ناولوں کے اس قافلے میں خواتین بھی مردوں کے ساتھ شریک ہوئیں جن میں خاص طور پر فحشہ اختر بانو کا ”آئینہ عبرت“ (ترجمہ) (یہ ناول کلکتہ یونیورسٹی کے میٹرک کے نصاب میں شامل کیا گیا تھا) ، پہلی خاتون ناول نگار رشیدۃ النساء (نواب امداد امام اثر کی بہن) کا صلح النساء (۱۸۹۳ء) ، نذر سجاد کا اختر النساء ، محمدی بیگم کا ”صفیہ بیگم“ (۱۹۱۳ء) ، ولدہ افضل علی کا ”گورڈ کا دل“ ، وغیرہ شامل ہیں جنہوں نے ناولوں کے ذریعے تعلیم یافتہ گھرانوں کی لڑکیوں کو تعلیم کے ساتھ تربیت دینی شروع کی کہ وہ

خاندان داری کے طریقوں کے علاوہ ملکی سیاسی و اقتصادی مسائل سے بھی روشناس ہو سکیں۔

خواتین تخلیق کاروں کی صدائیتوں کو نکھارنے اور معاشرے میں ان کا احترام و اعتبار پیدا کرنے میں اس چند رسائل کا بھی اہم کردار ہے کہ جو خصوصاً خواتین کے لیے نکالے گئے ان میں سید احمد دیوبی کا اخبار النساء (۱۸۸۳ء) مولوی ممتاز علی کا اپنی بیٹی محمدی بیگم کے ساتھ ہفت روزہ تہذیب نسواں (۱۹۹۸ء) حامد راشد ٹھیری کا ماہ نامہ عصمت (۱۹۰۸ء) شیخ محمد جہاندار اور ان کی بیگم کا ماہ نامہ "خاتون" (۱۹۰۳ء) خاص طور پر قابل ذکر ہیں کہ جن میں ان کی شاعری کے علاوہ افسانے اور مضامین شائع ہوتے تھے۔ یہ رسائل اس زمانے کے بیشتر پڑھے لکھے گھرانوں کی لڑکیوں کو پڑھنے کے لیے دیے جاتے۔ خصوصاً خواتین کے لیے جرائد کا اجرا نہیں اس کے پڑھنے کی اجازت دینا وہ پہلا قدم تھا کہ جس میں برصغیر کی عورت خاص طور پر مسلم اشرافیہ سے تعلق رکھنے والی عورت کا آزادی کی جانب قدم بڑھانا تھا۔ رفتہ رفتہ انہیں ان خواتین سے متعلق رسائل کے علاوہ انہیں دوسرے رسالوں میں بھی لکھنے کی اجازت ملی۔ ابتدا میں ان کے موضوعات محدود تھے مگر بدلتے وقت کے ساتھ خواتین کو یہ آزادی بھی مل گئی کہ ہر طرح کے موضوعات پر لکھ سکے۔

برصغیر کے مسلم معاشرے میں انیسویں صدی تک تو پابندی رہی لیکن بیسویں صدی کے ناؤں بھارے، خواتین کے لیے ادبی جرائد کا اجراء اور ترقی پسند تحریک کے بعد یہ پابندی بتدریج کم ہوتی چلی گئی اور ہماری لڑکیاں آزادی سے سوچنے اور لکھنے لگیں۔ ابھی تک بہت سے گھرانوں میں شعر کہنا یا افسانہ لکھنے کو معیوب خیال کیا جاتا تھا۔ گھر کی بزرگ خواتین انہیں اس طرح کے تخلیقی کاموں سے روکتی تھیں کہ جن سے ان کے بھٹکنے کا خطرہ ہو۔ واجدہ تبسم نے جب کہانی لکھنا شروع کی اور ایڈیٹر صاحبان کے خط گھر آنے لگے تو اس کی اپنی مانی نے اسے

راہ راست سے ہٹا ہوا خیال کیا۔

قیام پاکستان سے کچھ عرصہ قبل اردو ادب کی سب سے اہم تحریک ترقی پسند ادبی تحریک تھی۔ ترقی پسند منصفین کی پہلی کانفرنس میں پریم چند کا خطبہ صدارت اس لیے بھی اہمیت رکھتا ہے کہ اس وقت وہ اپنے ناول "گنواں" میں سماج اور دھرم کی بنیادوں کو لٹکارے والی "دھنیا" تخلیق کر چکے تھے۔ ایک بوڑھے و دوہاجو کے ساتھ زندگی گزارنے والی "نرملہ" کی سماج کے نام آخری پیل شائع کر چکے تھے۔ "کفن" اور "دواہ کی قیمت" جیسے عظیم اساتے لکھ چکے تھے۔ ہندوستان کی مہاجنی تہذیب پر بے مثال مضمون لکھ چکے تھے یہ ان کی طبعی زندگی کا آخری سال ہے مگر فکری اور تخلیقی زندگی کی معراج ہے، اس تناظر میں کہ جس نے پہلی مرتبہ ادب میں عورت کو مساوات انسانی کے تناظر میں دیکھا اور ان قدروں کے فروغ کی بات کی جو کسی بھی معاشرے کے مہذب اور متمدن ہونے کا معیار یہ قرار دیتے ہیں کہ وہاں عورت کو کس درجہ حقوق و احترام حاصل ہے اور اسے کسی سماج میں اپنی ذہنی اور فکری صلاحیتوں کو بروئے کار لانے کی آزادی حاصل ہو۔ پریم چند کے خطبہ صدارت سے ایک اقتباس ملاحظہ فرمائیے

"ہمیں حسن کا معیار تبدیل کرنا ہو گا ابھی تک اس کا معیار امیرانہ اور عیش پردانہ تھا ہمارا آرٹسٹ امراء کے دامن سے وابستہ رہنا چاہتا تھا اس کے لیے حسن حسین عورت میں ہے غریب بے حسن عورت میں نہیں جو بچے کو کھیت کی منڈیر پر سوائے پینہ بہا رہی ہے۔ اس نے طے کر لیا ہے کہ رنگے ہونٹوں اور رخساروں اور ابروؤں میں فی الواقع حسن کا باس ہے۔ الجھے ہوئے بالوں، چڑیاں پڑے ہوئے ہونٹوں اور کھلائے ہوئے رخساروں میں حسن کا گزر کہاں لیکن یہ اس کی تنگ نظری کا قصور ہے اگر اس کی نگاہ حسن میں وسعت آ جائے تو وہ

دیکھے گا کہ ان ہونٹوں اور رخساروں کی آڑ میں اگر نخوت اور خود آرائی اور بے بسی ہے تو ان مرجھائے ہونٹوں اور کھلائے ہوئے رخساروں کی آڑ میں ایثار اور عقیدت اور مشکل پسندی ہے۔“ (2)

یہ وہ تصور تھا جس نے عورت کو کامریڈ بنا دیا۔ اب وہ آنچل سے پرچم بنانے کو تیار تھی۔ ترقی پسندوں نے عورت کی مظلومیت، صبر و تحمل، بدحالی، فرسودہ رسوم و رواج کے مسائل کی نشان دہی کے ساتھ ساتھ انہیں مظلوم بنانے والے عوامل کی جانب اشارے بھی کیے لیکن اس نے عورت کی نسائی کشش کو کمتر بنا ڈالا۔ ترقی پسندوں کے اس قافلے میں مردوں کے ساتھ ساتھ تحقیق کار خواتین بھی دکھائی دیتی ہیں ان میں ڈاکٹر رشید جہاں، عصمت چغتائی، خدیجہ مستور، ہاجرہ مسرور وغیرہ شامل ہیں، ان تحقیق کار خواتین نے ایسا ادب تو تحقیق کیا جس میں معاشرہ کے اندر عورت کی آزادی کے حوالے سے باغی رویہ ہو مگر ذاتی طور پر ان کی زندگی میں مفاہمتیں بھی شامل رہیں۔ عصمت چغتائی مرنے کے بعد اپنی تدفین کی بجائے جلانے کی وصیت کرتی ہے لیکن شاہد لطیف کے چھوٹے قد کی وجہ سے اپنے سینڈل پہننے کے شوق کو قربان کر دیتی ہے۔

دوسری جانب رومانویت کے حوالے سے بیگم حجاب امتیاز علی، اطاف فاطمہ کا نام خاصا اہم ہے اور ان کے بعد قرۃ العین حیدر ایک توانا شخصیت کے حوالے سے سامنے آئی ہیں کہ وہ خاندانی اعتبار سے دو بڑے حوالے سجاد حیدر یدرم اور نذر سجاد سے منے کے باوجود علیحدہ شناخت قائم کرتی ہیں۔ اس زمانے میں یہ خواتین علمی و ادبی اعتبار سے بھی اور خاندانی اعتبار سے سماج میں بڑا مرتبہ رکھتی تھیں ایسی بہت سی خواتین تھیں کہ جن کے والد، بھائی، شوہر یا بیٹے اس عہد کے اہم سیاسی، سماجی اور ادبی مقام رکھتے تھے۔ چنانچہ ان خواتین کو اپنی تخلیقات کی اشاعت یا ادبی سرگرمیوں میں حصہ لینے پر کوئی پابندی نہ تھی اور نہ ہی کوئی انگلی اٹھا سکتا تھا۔ مگر ان میں قرۃ العین حیدر اس طرح مختلف ہے کہ وہ اپنے والدین



کی دی ہوئی ادبی روایت سے بھی کہیں زیادہ تخلیقی صلاحیت کی مالک ہے ۔  
 قرۃ العین حیدر کی پرورش جس ماحول میں ہوئی تھی اس نے اپنے ارد گرد جو کچھ  
 دیکھا اسے ادب کا موضوع بنایا چنانچہ اس کے یہاں ہمیں نچلے متوسط طبقے کے  
 مسائل کا شکار عورت دکھائی نہیں دیتی بلکہ اعلیٰ طبقے کی ہرل عورت ہے جو روش  
 خیال، تعلیم یافتہ اور عقل و شعور رکھتی ہے ۔

خاندان حسین اور زاہدہ جن دو ایسی جدید افسانہ نگار ہیں جنہوں نے الگ الگ سبب  
 میں نہ صرف کشف ذات کے عمل میں عورت کی راہ میں حائل سماجی موانعت کو  
 تخلیقی تجربہ بنایا ، بلکہ یہ بھی ثابت کیا ہے کہ جرات اظہار صرف بعض لذتوں  
 کے بیان میں نہیں ۔ البتہ ایک فرق ان دونوں تخلیق کاروں میں یہ ہے کہ یک  
 عورت کے باطنی حوالے اس کی شخصیت کا ناگزیر جزو ہیں جبکہ دوسری کے لیے  
 یک عورت سیاسی اور سماجی سطح پر مزاحمت کر سکتی ہے اور اس کا سر بلندی سے  
 جینا ایک سماج کو شرف آدمیت سے محروم طبقے کے ساتھ سے جوڑ دیتا ہے ۔  
 میرے نزدیک یہ موجودہ دور میں عورتوں کی فعل دہنی و تخلیقی کارکردگی ہے کہ  
 حلالہ ، قرآن سے شادی ، وراثت سے محرومی ، وٹہ سٹہ ، پنچیتی فیصے ، دلی ،  
 کار و کاری اور عورتوں کے لیے دیگر ظالم رسموں کی طرف معاشرے کے باشعور طبقے  
 کی نگاہ پڑنی شروع ہوئی ہے اور ایسی رائے عامہ تشکیل ہو رہی ہے جو سماجی تبدیلی  
 کے لیے ایک عامل کا کردار ادا کرتی ہے ۔



### حوالہ جات

- (1) زاہدہ حنا ، ” عورت زندگی کا زنداں “ ، شہرِ راد ، کراچی ، ص - 262
- (2) ہنس راج رہبر ، پریم چند ، حالی پبلشنگ ہاؤس ، دہلی ، 1950ء ، ص - 281

ہے۔ ” ان کا تعلق علی گڑھ کے ضلع بھیکیم پور سے تھا کہ ولد نواب بہادر ڈاکٹر سر محمد منزل اند خاں شہر دہلی تھے۔ اس کے بارے میں ڈاکٹر عنایہ شادانی لکھتے ہیں کہ ” وہ سماجی بندشوں سے بھی آزاد نہ تھیں۔ انہیں صرف تحریری آزادی کسی حد تک تھی لیکن تحریری نہیں۔ یہ وہ زمانہ تھا جب خاندان شہر دہلی تعلیم نسوں کے لحاظ سے بہت پیچھے تھا۔ زاہدہ خاتون مرحومہ اور ان کی ہمیشہ نگہت شہر دہلی خاندان کی پہلی خواتین تھیں جنہوں نے اپنی تعلیم حاصل کی کہ اپنے خیالات کا اظہار آزادی سے کر سکیں مگر باوجود تعلیم یافتہ ہونے کے خاندانی رواج کے مطابق وہ نہ کسی عام جلسہ میں شریک ہو سکیں اور نہ کسی خاص مجلسِ مباحثہ وغیرہ میں۔“

(تذکرہ شاعرات از جمیل احمد ، ص - ۳۱۰)

## بہاول پور کی دو ناول نگار خواتین

Jamila Hashmi and Bushra Rehman are two Urdu novelists which belong to same duration, time, language, culture and same area Bahawalpur. Their literary out put of novels is in equal quantity (15 each). Both the ladies are descriptive writers and claim to be the representation of their gender. In this article, an analysis has been done with the parameters of research and Urdu fiction criticism. The result has been compiled on the basis of analytical method of research.



بہاول پور میں اردو ناول کی روایت نہ زیادہ مضبوط ہے اور نہ ہی قدیم ، ریاست بہاول پور میں اردو ناول کی کوئی مثال نہیں ملتی ، کچھ تراجم ہیں خاص طور پر مرزا اشرف گورگانی کا ترجمہ ، کیلنگ ، بہاول پور میں لکھا گیا پہلا ناول قرار پاتا ہے جسے مرزا گورگانی نے ۱۹۰۱ء میں ”بن باسِ رستم“ کے نام سے تحریر کیا۔ پاکستان بننے کے بعد کچھ اردو ناول نگاروں کے نام سامنے آتے ہیں لیکن ان کے بہاول پور سے یہ تعلق بھی، جزوی قسم کے ہیں۔ ان کی دو قسمیں ہیں ، ایک تو وہ لوگ ہیں جو باہر سے بہاول پور آئے جن میں سب سے بڑی مثال معروف ناول نگار جمیلہ ہاشمی کی ہے، جو امرتسر کی رہنے والی ہیں اور قیام پاکستان سے پہلے ہی بہاول پور آ گئیں جہاں ان کے خاندان کا ایک حصہ پہلے

ہی سے مقیم تھ۔ جمیلہ ہاشمی نے یہاں ”کر صادق رلز کالج میں اردو کی استاد کے طور پر پڑھایا اور بعد میں ان کا خاندان ساہیوال میں مقیم ہوا۔ پھر وہ بیاہ کر بہاول پور آئیں۔ دوسری قسم ان لوگوں کی ہے جو بہاول پور کے باقی تھے لیکن جلد ہی یہاں سے چلے گئے ان میں بشری رحمن کا نام بہت اہم ہے۔ دراصل یہی خواتین بہاول پور کی صنفِ اول کی ناول نگار ہیں خاص طور پر بقول سید جاوید اختر کے، جو اردو کی خواتین ناول نگاروں پر پی ایچ ڈی کی سطح کی تحقیق کر چکے ہیں (۱) اور خود بھی ایک اردو ناولٹ کے مصنف ہیں، جمیلہ ہاشمی کو قرۃ العین حیدر کے بعد اردو کی دوسری بڑی ناول نگار قرار دیتے ہیں۔ جمیلہ ہاشمی کے ناول اور ناولٹ اردو دنیا میں معروف ہیں۔ وہ اپنے متنازع ناول ”تلاش بہاراں“ پر آدم جی ادبی انعام بھی حاصل کر چکی ہیں۔ ان کے بعد بشری رحمن کا نام آتا ہے جنہوں نے بہاول پور کے ناول نگاروں میں تعداد کے لحاظ سے اونیت حاصل کی ہے۔ بہاؤں پور بشری کامکا ہے تو جمیلہ کا سسرال، دونوں کے ناولوں کی تعداد برابر ہے۔ جمیلہ ہاشمی ۱۹۲۹ء میں پیدا ہوئیں اور بشری رحمن ۱۹۳۴ء میں پیدا ہوئیں۔ دونوں کی زندگی آخری حصہ لاہور میں گزرا۔ دونوں نے صحرائے بہاول پور، چولستان کو موضوع بنایا۔ بشری کے ناولٹ کا نام ”لالہ، صحرائی“ اور جمیلہ ہاشمی کے ناولٹ کا نام ”روہی“ ہے دونوں میں محض چند سالوں کا فرق ہے ”روہی“ صرف تین سال پہلے لکھا گیا۔

جمیلہ ہاشمی نے کل پندرہ ناول و ناولٹ لکھے۔ جن میں غیر مطبوعہ ”سیاہ سائے“، ”شرار سنگ“، اور ”خواب سنگیں“ کے علاوہ مطبوعہ ”وداع بہار“، ”تلاش بہاراں“ اور ”دشت سوس“ ناولٹوں میں ”چراغِ لالہ“، ”داغِ فراق“، ”آتشِ رفتہ“، ”روہی“، زہر کا رنگ، لہو رنگ، شب تار کا رنگ اور ”چہرہ بہ چہرہ روبرو“ شامل ہیں۔

بشری رحمن، رومانی ناول نگاری کا بڑا نام ہے انہوں نے بھی کل پندرہ ناول و ناولٹ لکھے جن میں بت شکن، خوب صورت، لازوال، براہِ راست، لالہ، صحرائی، چارہ گر، بہشت،

اللہ میاں جی، لگن، بیگم صاحبہ، پیاسی، پشیموں، عشق عشق، پے، انگ گیسٹ ورائٹ اور وہ کی خاطر شامل ہیں۔

”لازوال“ ایک لڑکی رومانوی اور تصوراتی دنیا میں جینے والی نیا کی کہانی ہے، جسے حقیقی زندگی میں بہت صدمے سہنے پڑے ”خوب صورت“ ایک لڑکی رمل کی کہانی ہے جو ظاہری حسن کی دیوانی ہے، اس میں دو کرداروں شان جو ظاہری اور معاذ جو باطنی حسن کا نمائندہ ہے میں تقابلی جائزہ سا ترتیب دیا گیا ہے اور ظاہری حسن پر کردار کے حسن و ترجیح کا سبق تعمیر کیا ہے ”بیگم صاحبہ“ ایک یتیم بچے کی کفالت کی کہانی ہے ”چارہ رز“ نسلی شرافت کے موضوع کو بیان کرتی ہے ”لگن“ ایک امیر گھرانے کی ضدی لڑکی کے سلیقہ شعار بننے کا سفر ہے ”بہشت“ ماں بیٹے کے تعلق کے عروج و زوال کی کہانی ہے۔

بشری رحمان کے ناولوں میں مثالی اور خیالی دنیاؤں میں جینے والی دہائیہ میں ہیں اور ان کی سیریتیں بھی مثالی ہیں اچھائی اور برائی کے مجسمے، حسن اور بد صورتی کے سراپے، غنیمت اور نرم دلی کی مثالیں مگر یہ سب کی سب غیر متوازن اور انتہائی ردیوں کے کردار ہیں اور فطری و حقیقی زندگی سے دور ہیں، انہی زنانہ ناول نگاروں کے لیے بہاول پور کے ناول نگار نقد محمد خالد اختر نے لکھا ”بھاری ناول نویس خواتین اپنی صلاحیتوں کو پوری طرح بروئے کار نہیں لاتیں وہ لکھتے وقت یہ فراموش کر دیتی ہیں کہ ناول کا ادین مقصد کہانی کہنا ہے کہانی جو دل کو لگے ہم محض ان کے دلی جذبات اور خیالات و تصورات سے آگاہ ہونے کے لیے انہیں نہیں پڑھتے وہ اپنی ارغوانی اڑانوں کو چھوڑ کر سادگی اور سچائی سے وہ کیوں نہیں کہتیں جو وہ کہنا چاہتی ہیں۔ زندگی ان کے ارد گرد ہے اور اگر ان میں ”بہدروی“ کا مادہ ہے تو وہ اپنے ماحول اور تجربے سے ہی ایک پڑھے جانے والے ناول کا تانا بانا بن سکتی ہیں، غیر حقیقی اور فرضی چیز لکھنے سے بہتر ہے آدمی نہ لکھے۔ لیکن میری التجا (میں جانتا ہوں) صدا بصر، ثابت ہوگی ممکن ہے مجھے سچی بات کہنے پر آڑے ہاتھوں بھی لیا جائے خاتونی ناولوں میں



(جیسے کہ ملکی فلموں میں) بعض روایات ایسی مضبوطی سے ٹھکی ہوئی ہیں کہ کوئی ایملی برائے سیڑگی ہی ان سے انحراف کر سکتی ہے۔ اب وقت آ گیا ہے کہ یہ فرضی تصوراتی سخن طرازی ہمارے ناولوں اور کہانیوں میں سے دودھ کے بال کی طرح نکال کر پھینک دی جائے اس سے اُبکائی کی سی کیفیت ہوتی ہے ان خاتون (اور دوسرے) ناول نویسوں کو جنہیں فطرت نے عطیہ دیا ہے اب نئے افق ڈھونڈنے چاہئیں“ (۲)

بشری رُمن کے ناولوں کے اختتام ایک جیسے ہوتے ہیں اور ہیرو کو اس کی ہیروئین ضرور مل جاتی ہے۔ ان کے کردار اپنے رویے متضاد حد تک خود کو تبدیل کر سکتے ہیں اور نفرت محبت میں بدل جاتی ہے۔ لگن کی ہیروئین آزادہ روی چھوڑ کر گھریلو عورت بن جاتی ہے۔ رمل، معاذ سے نفرت کی بجائے محبت کرنے لگتی ہے۔ بیگم صاحبہ کا غیور احمد بے سہارا بچوں سے نفرت کی بجائے محبت کرنے لگتا ہے۔

بشری رُمن کے جوڑوں میں اختلاف رقیب کی وجہ سے نہیں بلکہ زمینی ہم آہنگی کی کمی کی وجہ سے ہوتا ہے جس کی اصلاح ہو جاتی ہے ناول کی رمل، معاذ کی بد صورتی سے نفرت کرتی تھی۔ ”لگن“ کی ہیروئین عورت کی برتری کے خیال سے مرد سے نفرت کرتی ہے، چارہ گر کی ہیروئین محض حیا کی وجہ سے ہیرو سے دور رہتی ہے یعنی بشری کی کہانیوں کے پھیر بڑے سادہ سے اور قابل اصلاح ہوتے ہیں جن کی اصلاح ہو جاتی ہے یوں ان کا ہر ناول ایک سکہ بند خوش کن اختتام پالیتا ہے۔ ان کے ہاں حالت کی تبدیلی و اختلاف سے واقعات پروان چڑھتے ہیں، لیکن لامحالہ آخر میں سب ٹھیک ہو جاتا ہے کیونکہ یہ اختلاف اتنے چھوٹے اور سہل ہوتے ہیں دراصل یہ نابالغ بچوں خصوصاً لڑکیوں کی سطح کے مسائل ہوتے ہیں جن کی حیثیت اتنی پیچیدہ نہیں ہوتی کہ وہ سلجھ نہ سکیں۔ بشری رُمن کے ہاں عورت کی کہانی ہے ان کے ناولوں کا تانا بانا عورت کے مختلف رشتوں اور تعلق سے تعمیر ہوتا ہے۔ بشری کے ناولوں کے کرداروں سے تخصیصی غلطیاں ہوتی ہیں

جن کی بعد میں اصلاح ہو جاتی ہے اور سب کچھ درست ہو جاتا ہے۔

بشری کے ہاں بات کہنے کا سلیقہ ہے۔ اور زبان پر ان کی گرفت ہے خاص طور پر زنانہ قسم کی گفتگو پر، وہ اپنے وسیع ذخیرہ لفظ سے بیان کو بہاتی چلی جاتی ہیں ان کے ہاں ایک مصنوعی سا فلسفیانہ پن ملتا ہے جو اکثر ان کے کردار استعمال کرتے ہیں لیکن اس طرح کیفیات حقیقت سے اور دور ہوتی چلی جاتی ہیں کیونکہ حقیقی زندگی میں کوئی اس طرح کے فلسفیانہ لیکچر ادا نہیں کرتا۔

جمیلہ ہاشمی کے مطبوعہ ناولوں میں ”وداع بہار“ کا موضوع تحریک آزادی ہندوستان، ”تلاش بہاراں“ کا آزادی نسواں اور ”دشت سوس“ کا حسین بن منصور حلاج ہے۔ ان کے غیر مطبوعہ ناولوں میں ”شرار سنگ“ میں ہندی ویدائیت کو ”سیاہ سائے“ میں اسماعیلی فرقے کو اور خواب سنگیں میں یونیورسٹی کے ماحول سے ایک دم الگ ہونے کے زمانے کی جذباتی کیفیات کو موضوع بنایا گیا ہے۔ یعنی جمیلہ ہاشمی کے ناولوں اپنی رومانویت کے باوجود اس سستی رومانویت سے بہت بلند اور اہمیت و عظمت کے حامل ہیں۔ خاص طور ان تمام موضوعات پر مصنفہ کا ایک مخصوص متعین نقطہ نظر ہے جس پر ان کے پورے ناول کار بند ہیں حتیٰ کہ ”دشت سوس“ تو ایک باقاعدہ تنازعے کی صورت اختیار کر گیا اور اس کے حق اور مخالفت میں باقاعدہ تنقیدیں لکھی گئیں جو اردو ناول کی تاریخ میں یادگار حیثیت کی حامل ہیں۔ یوں جمیلہ ہاشمی کی ناول نگاری کی ادبی حیثیت مسلم ہے۔

جمیلہ ہاشمی کی پہلی مکمل تخلیق ناول ”وداع بہار“ ہے جو 1951ء میں مکمل ہو گیا تھا، لیکن ابھی تک غیر مطبوعہ تھا، جسے راقم ہمدردن و مرتب کر کے مطبوعہ صورت میں پیش کیا ہے۔ ”وداع بہار“ قیام پاکستان سے تین سال بعد تخلیق ہوا، کیونکہ ان دنوں ہجرت اور فسادات کے ایسے کوشدت سے محسوس کیا جا رہا تھا۔ اس لیے ہمارے تخلیق کار حصول آزادی کی روئیداد سن کر لوگوں کو آزادی کی اہمیت یاد دلانا چاہ رہے تھے کہ کس طرح

مجاہدین نے وطن آزاد کرایا ہے؟ اس کے لیے کس کس طرح کی قربانیاں دی گئی ہیں؟ یہ اس نسل کی کہانی ہے جس نے ہمیں آزادی دلوائی، پاکستان دیا۔

”سیاہ سائے“ جمیلہ ہاشمی کے لکھے ناولوں میں تاحات غیر مطبوعہ ہے۔ اس میں سما کی کہانی بیان کی گئی ہے۔ اس میں وحدت زمان و مکاں کا خیال نہیں رکھا گیا شہزادی کا محل ”الکھیدار“ ہندوستان میں بتایا گیا ہے اور اس کے ایک کونے میں محل ”الحمرا“ ہے جس کا مقام سوڈان بتایا گیا ہے۔ عموماً ایک رختے کردار پیش کیے گئے ہیں۔ نواب محمد پاشا ایک صاحب اثر اے کردار ہے لیکن شخصیت منفعل سی ہے۔ شہزادی اسما محبت کرنے والی نرم دل دوشیرہ ہے۔ وہ مد کی فرمان بردار اور مضبوط کردار کی مالک ہے۔ فاروق پاشا اور اس کا بیٹا منفی کردار ہیں اور بدی کی علامت کے طور پر سامنے آئے ہیں۔ اسلوب کے لحاظ سے بھی یہ ایک کمزور ناول ہے

”شرار سنگ“ یہ جمیلہ ہاشمی کا دوسرا غیر مطبوعہ ناول ہے جس میں یونیورسٹی کے فوراً بعد کی زندگی کے رومان حقیقت سے ٹکراؤ کے شب و روز پیش کیے گئے ہیں۔ زندگی کے اس حس اور جذباتی مرحلے میں نوجوانوں کی کیفیات کو موضوع بنایا گیا ہے۔ یہ ایک نوجوان کی کہانی ہے جو خود اس کہانی کا راوی ہے اس میں یاد نگاری کے ساتھ خطوط کا سہارا بھی بیا گیا ہے۔ پورے ناول کی فصلاً خاص مزاج اور رجحان کی حامل ہے اور کرداروں کے داخلی و جذباتی بحران کو پیش کرتی ہے۔ یونیورسٹی کا دورانیہ ختم ہونے پر جدائی کے ایسے کی پیدا کردہ حزن و غم فصلاً پورے ناول پر چھائی ہوئی ہے۔ اس میں جامعہ میں بننے والوں جوڑوں کی کیفیات کا احوال بھی ہے اور ان کا انجام بھی، خاص طور پر مالتی اور اوشا نامی لڑکیوں کے بہت دل کش کردار ہیں۔ یہ دراصل مصنفہ کی یونیورسٹی کے زمانوں کی یادیں ہیں اس ناول کے اسلوب میں گداز اور روانی ہے وہ بڑی اپنائیت سے اپنی بات کہتی چلی جاتی ہیں۔

”خواب سنگیں“ اس ناول میں ہندو مہا گروؤں کے خاندان کی کہانی بیان کی گئی ہے۔ یہ مصنف کے ہندی ویدانیت کے گہرے مطالعے کا آئینہ دار ہے کہانی مرمری کردار کی زبانی بیان کی گئی ہے اس میں فلسفیانہ مباحث ہونے کے باوجود دل چسپی کا عنصر قائم رہتا ہے۔ یہ ایک مہا گرو اور ایک لڑکی ان پورنا کی کہانی ہے جس کا انجام ناسٹک بنا دیتا ہے اور پھر موہن تارہ ہے چھوٹی بہن جو سرتاپا رد عمل ہے۔ کرداروں میں ارتقا پایا جاتا ہے، سچائی کی تلاش کے یہ مسافر، منفرد انداز میں ناول کا حصہ بنے ہیں۔ اس میں داسیوں کی عجب موہ لینے والی مرقع کشی کی گئی ہے اور ڈرامائی تاثر پیدا کرنے والا مکالمہ ہے جو برجشتی اور بے ساختگی کی داد کا حق دار ہے۔

”تلاش بہاراں“ اس ناول کا حقیقی موضوع عورتوں کی عظمت و آزادی ہے۔ جمیلہ ہاشمی نے پت جھڑکی آندھی میں بہاروں کی تلاش کی ہے۔ لیکن ناول کا مرمری نقطہ عورت کی مظلومیت اور اس کی آزادی کے خواب ہیں۔ اس ناول میں عورت مشرقی تہذیب کا مثالی کردار بن کر ابھرتی ہے تلاش بہاراں میں کنول کماری ٹھہر کر کی پُرسوز زندگی ہے۔ اعجاز راہی اسے ”خواتین کے لکھے گئے ناولوں میں قرۃ العین حیدر کے بعد سب سے بڑا ناول“ قرار دیتے ہیں (۳) تلاش بہاراں میں نفس وحدت کی کمی ہے اس میں پلاٹ کی آزاد تکنیک برتی گئی لیکن اس سے خیالات و واقعات میں بکھراؤ یا پلاٹ کی بد نظمی کے سبب کوئی تاثر قائم نہیں ہو سکا۔ اس میں ڈپٹی نذیر احمد کی طرح کی لمبی لمبی تقریریں اکٹھا ہٹ پیدا کرتی ہیں کبھی کبھی تکرار کا احساس ہوتا ہے بقول قرۃ العین حیدر ”اس کا محل وقوع کہاں ہے؟ بہت سی داستانیں اور قصے تم نے کہانی سے جوڑ دیے جس سے یہ اور الجھ گئی ہے“ (۴) اس کا اسلوب دل آویز ہے اس میں رنگین و جذباتی نثر استعموں کی گئی ہے اور اس میں عمدہ نثر کے کئی ٹکڑے ملتے ہیں۔ اس میں فصاحت ہندی کا کمال اور رواں اور بہتی ہوئی نثر ملتی ہے۔ اس میں رومانی احساس غائب ہے اور نثر میں شاعری کی



گئی ہے بقول نلیم فرزانہ ”یہ صحیح ہے کہ جست جستہ تلاش بہاراں میں وہ سب عناصر موجود ہیں جو اسے ایک کامیاب ویڈیو گار ناول بنا دیتے لیکن بنیادی خرابی مرکزی کردار کی پیش کش میں ہے۔ روہ نوی اندازِ بیاں کی گہری دھند نے اس ناول کو نقصان پہنچایا ہے، سب کچھ فضا میں تحلیل ہوتا ہوا دکھائی دیتا ہے“ (۵)۔

”دشت سوس“ حسین بن منصور حلاج کی داستانِ حیات ہے جسے ناول کے سانچے میں ڈھال گیا ہے سلیم اختر کے خیال میں ”اگرچہ ناول میں وہ کئی طرح کے جذباتی کردار پیش کر چکی تھیں مگر حسین بن منصور حلاج کی تصویر کشی کا حق ادا کر دیا۔ محسوس ہوتا ہے کہ گویا اب تک کا تمام کام دشت سوس کے لیے ابتدائی تربیت تھا“ (۶) دشت سوس کے پلاٹ کی ترتیب ایسے انداز میں ہوئی کہ خود مصنفہ نے اسے غنائیہ کا نام دیا ہے۔ اس کے تین حصے ہیں، صدائے ساز، نغمہ، شوق، اور زمرہ، موت ہے۔ ناول کا تار و پود اس فن کاری سے بنا گیا ہے کہ فطری بہاؤ میں رکاوٹ پیدا نہیں ہوتی حتیٰ کہ وجدانی کیفیت بھی عقلی توازن قائم رکھنے میں مناسب معاونت کرتی نظر آتی ہیں۔ اس میں واقعات کے تمام دھاگوں بڑی فنی مہارت سے بنا گیا ہے اور انہیں قابل یقین انداز میں کہانی کے سانچے میں ڈھالا ہے۔ دشت سوس کے دو معترضین حسن اختر ملک اور اسلم سراج الدین نے ناول پر تاریخ کے انحراف کا الزام لگایا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ دشت سوس میں سیاسی اور معاشرتی رخ سے پہلو تہی کی گئی ہے (۷) جمیلہ ہاشمی نے ان الزامات کا جواب دیتے ہوئے کہا ”میں ان الزامات کو نہیں مانتی، میں نے ان کتابوں میں تاریخ مرتب کرنے کی کوشش نہیں کی۔ یہ کام تاریخ نویسوں کا ہے۔ میں نے ان کرداروں کو اپنے طور پر سمجھ کر لکھنے کی کوشش کی ہے جو انہیں میری طرح نہیں سمجھ سکے انہیں بے شک اختلاف رائے کی آزادی ہے میں اتنا ضرور کہوں گی کہ میں نے تاریخ کو رد نہیں کیا (۸) حسن اختر ملک کی رائے میں انمول کا کردار پلاٹ کی تباہی کا باعث بنا ہے اور اسلم سراج الدین کے مطابق



غول کا کردار فرضی ہے، پلاٹ کو یہ رٹ دینے سے ناول ایک عظیم تاریخی ناول کی بجائے حسن و عشق کا قصہ بن کر رہ گیا ہے (۹) سلیم اختر نے ان اعتراضات کا جواب دیتے ہوئے کہا ”حمید ہاشمی نے اغول کا کردار تخلیق کر کے حقیقت تک زیادہ بہتر تو یہ کہ حق تک پہنچنے کی سیڑھی کا جواز بھی مہیا کر دیا ہے (۱۰) سراج منیر اس مسئلے پر یوں روشنی ڈالتے ہیں ”ان کرداروں کی حدود میں یعنی قرۃ العین طاہرہ جو بنیادی طور پر ایک جذباتی کردار ہے جب کہ منصور حلاج ایک روحانی بحران کا کردار ہے قرۃ العین طاہرہ کے کردار کے ساتھ روحانی سپورٹ (معاونت) موجود ہے جو اس کے بحران کو ظاہر کرتا ہے اور منصور حلاج کے ساتھ اغول کا کردار موجود ہے جو حسین کے جذباتی کردار کو سامنے لاتی ہے۔ (۱۱) ان اعتراضات کا جواب جمیل ہاشمی نے یوں دیا ”اگر لوگوں کو حسین بن منصور حلاج کے متعلق رائے رکھنے کا حق ہے تو کیا مجھے نہیں ہے کیا مجھے اتنا سمجھنا کا حق نہیں تھا؟۔۔۔ میں محض تاریخ کی کتاب تو نہیں لکھ رہی تھی اگر سہماں ندوی کو حسین بن منصور پر لکھنے کا حق تھا تو مجھے بھی اختیار تھا کہ اپنے طور پر اس کی سوانح حیات لکھوں“ (۲) اس تمام بحث سے جو نتیجہ سامنے آیا ہے وہ یہ کہ جمیل ہاشمی نے تاریخ نہیں، ناول لکھا ہے اور فن کی دی ہوئی آزادی کو استعمال کر کے حسین کی سوانح کا روحانی و باطنی پہلو اپنے تمام ارتقائی مراحل سمیت دکھایا ہے۔ بقول سلیم اختر ”وہ اس تصور کی مانند ہے جو اپنی تصویر کو زندگی سے قریب تر کرنے کے لئے ہر طرح کی رنگ استعمال کرتا ہے مگر اس سلسلے میں جمیل ہاشمی نے سب سے زیادہ جس چیز سے کام لیا ہے وہ ہے اس کی Emotional جذباتی نثر ہے وہ ویسے بھی ایسی نثر لکھنے میں مہارت رکھتی ہیں اور اپنے کرداروں کے جذباتی ایسے اجاگر کرنے میں خصوصی کاوش کا ثبوت دیتی رہی ہیں چنانچہ ناول کی جذباتی فضاء کی تشکیل میں اس کا یہ جذباتی اور قدرے مغرب اسلوب خاصہ کارآمد ثابت ہوتا ہے“ (۱۳)

محمد علی صدیقی کے خیال میں "قرۃ العین حیدر اور جمیلہ ہاشمی میں ایک بین فرق ہے، دونوں رومانوی متخیلہ کی اسیر نظر آتی ہیں لیکن جمیلہ ہاشمی قرۃ العین کے مقابلے میں زیادہ (Sensious) ہیں۔ خوبہ فرید کی کافیوں میں بھی ایک مخصوص حسیت کارفرما ہوتی ہے۔ جمیلہ ہاشمی کے ہاں تجریدی خیالات جس انداز میں تفرید ہوتے ہیں وہ اپنے علاقائی سرمایہ، احساس و اظہار پر کامل اعتماد سے ہی پیدا ہوا ہے" (۱۳) ان کی نثر میں آہستگی اور نفیسگی ہے۔ جمیلہ ہاشمی نے "دشت سوس" میں شاعرانہ لوازمات سے بھرپور کام لیا ہے اس نے جگہ جگہ اپنے شعری احساس کو باقاعدہ نثری نصوص کا جامہ پہنایا ہے۔ ان کے فن کے بڑے معتقدین بھی ان کی اس خوبی کو تسلیم کرتے ہیں۔ حسن اختر ملک نے ان کے اسلوب کو واقعی حسین اور دل کش قرار دیا ہے ان کے انداز بیان کی خوب صورتی کی تعریف نہ کرنا بخل ہے، نئی دیکھ تسمیہات سے اپنی مہارت میں مینا کاری کرتا اور برجستہ و بے ساختہ جملوں سے حسن تحریر کا جادو جگانا انہیں خوب آتا ہے دشت سوس کی کہانی حسین علاج کی لحو لحو بدلتی نفسی کیفیت کی کہانی ہے۔ جس کا بیان بڑی قدرت کلام کا متقاضی تھا اور پھر اس میں قصہ گوئی کے اوصاف شامل کر کے اس کو قابل مطالعہ بنانے میں "دشت سوس" کی مکالماتی زبان کا بڑا حصہ ہے۔ اس میں ہمیں بشری انداز ملتا ہے جو جدید دور کے افسانے کی ایک منفرد خوبی سمجھی گئی ہے جو خاص طور پر منشاء یاد اور اس کے ہم نوا کہانی کاروں کے ہاں پیدا جاتا ہے۔ غرض جمیلہ ہاشمی کا مقام "دشت سوس" کی وجہ سے اردو ادب میں ہمیشہ بلند رہے گا۔

"جوگ کی رات" یہ جمیلہ ہاشمی کا ایک نامکمل ناول ہے جس کی صرف تین قسطیں شائع ہوئیں یہ ناول انہوں نے ۱۹۷۵ء کے آغاز میں لکھنا شروع کیا مارچ ۱۹۷۷ء میں اس کی ایک قسط شائع ہوئی جمیلہ ہاشمی کی زندگی کی آخری تحریر بھی اسی ناول کا ایک حصہ ہے یعنی جس ناول کو جمیلہ ہاشمی نے ۱۹۷۵ء کے پہلے دن سے شروع کیا تھا اسے زندگی

کے آخری سے تک مکمل کرنے کی کوشش میں لگی رہیں اس دوران جمیل ہاشمی کے دو اہم تاریخی ناول ”چہرہ بہ چہرہ“ اور دشت سوس“ شائع ہوئے مگر جوگ کی رات ادھورا رہا۔ ”جوگ کی رات“ نامی ناول، ان بے گھر جوگیوں کی علامت ہے جو بے وطن ہوئے۔ جمیل ہاشمی نے ان لوگوں کے گرد کہانی بنی ہے جنہوں نے زندگی میں وطن کے لیے جوگ یا ہے ”نوری“ بنگال کی قحط سالی کے باعث، مٹھی بھر چاول کے عوض بکنے والی، وہ لڑکی ہے جو ساری عمر بے گھری کی اذیت سے دو چار رہتی ہے۔ وہ امریکہ کی معتبر شخصیت کے طور پر اپنے آپ کو منوتی ہے اور آخر میں خودکشی کر لیتی ہے۔۔۔ یہ ناول بنیادی طور پر تحریک آزادی فلسطین کو اپنا موضوع بناتا ہے۔ جمیل ہاشمی نے اس ناول کے لیے بہت تحقیق کی ہے اور قحط بنگال سے فلسطینیوں کی مصیبتوں تک کو ایک صف میں لانے کے لیے ان حقائق کی معاشرت، جغرافیہ، تہذیبوں اور تحریکوں پر میسر تمام مواد کا عرق ریزی سے مطالعہ کیا۔

جمیل ہاشمی کا اصل میدان تخلیق ناول نگاری ہے کیونکہ وہ مزاجاً طویل اکام تھیں۔ سیم اختر بتاتے ہیں ”وہ ایک Typical عورت تھیں مثلاً ٹیلی فون پر وہ بہت طویل گفتگو کی شوقین تھیں اور بلا مبالغہ گھنٹے ڈیڑھ گھنٹے کا فون مارل تھا“ (۱۵) انہوں نے مختصر کہانیاں کم لکھیں وہ کسی بھی واقعہ یا موضوع کو اس کی تمام تفصیلات کے ساتھ پیش کرنے کی قائل ہیں جمیل ہاشمی کی طرز تخلیق پر خالد اختر نے یوں تبصرہ کیا ہے ”وہ طویل افسانے یا ناولٹ میں خود کو ایٹ ہوم، پاتی ہیں اور اسی فارم میں اس کے کمال کے جوہر پوری طرح کھلتے ہیں کس کو ان کا ناولٹ ”آتش رفتہ“ یا نہیں، ان کے جوہر اس میں اپنے عروج پر ہیں“ (۱۶)

ان کے ناولٹوں میں ”چراغِ لالہ“، ”دایغِ فراق“، ”آتش رفتہ“، ”روسی“، ”تین ناولٹوں کا مجموعہ ”اپنا پنا جہنم“ اور ”چہرہ بہ چہرہ روبرو“ شامل ہیں۔ ان میں پہلا ناول تاریخ اسلام کا ایک باب ہے اور آخری ناول بھی اسلامی تاریخ سے متعلق ہے یوں اول و

آخر تاریخ اسلام ن کا موضوع رہا ہے، درمیان میں ”داغ فراق“ اور ”آتش رفتہ“، مشرقی پنجاب کی ثقافت کے ترجمان ہیں ”روہی“ چوستانی تہذیب کی نقش گری ہے اور ”اپنا اپنا جہنم“ کے ناولت شہری تہذیب کی نفسا نفسی کی کیفیت اور روحانی تشنگی کو ظاہر کرتے ہیں جمیلہ ہاشمی نے پہلا ناولت ۱۹۵۳ء میں اور آخری ناولت ۱۹۸۳ء میں تخلیق کیا، ان تین عشروں کی ناولت نگاری میں موضوعاتی تنوع پایا جاتا ہے۔ اس میں رومان سے حقیقت کا سفر ملتا ہے، ن ناولتوں کے مرکزی کردار ”نورا“، ”جنداں“، ”دادی (کرتار کور)“، ”مریم“، ”مایا“، ”تارہ“، ”مارجری“ اور ”طہرہ“ ہیں، جو سب عورتیں ہیں۔ یوں جمیلہ ہاشمی کی ناولت نگاری کا موضوع عورت ہے، بدست عورت کا دکھ قرار دیا جاسکتا ہے۔

جمیلہ ہاشمی ایک مرکزی موضوع کو تحریری انداز میں برقرار رکھنے کے باوجود تخلیقی طور پر ایک ہی مقام پر نہیں ریس بند ان کے ہاں تخلیقی ابعاد کا تنوع ملتا ہے۔ وہ جس تہذیبی جہت کی طرف متوجہ ہوئی ہیں اس میں اس قدر ذوق گئی ہیں اور اس کی اتنی بھرپور نمائندگی کی ہے کہ لگتا ہے کہ یہی ان کا اصل میدان تھا۔

جمیلہ ہاشمی نے ”چراغ لالہ“، ”داغ فراق“، ”آتش رفتہ“، ”روہی“، زہر کا رنگ، لہو رنگ، شب تار کا رنگ اور ”چہرہ بہ چہرہ روبرو“ لکھے ”چراغ لالہ“ جمیلہ ہاشمی کا پہلا ناولت ہے جو ۱۹۵۵ء میں تحریر کیا گیا اور تاحال غیر مطبوعہ ہے یہ تاریخی ناولت ہے جس میں اسلامی تاریخ کا ایک باب پیش کیا گیا ہے اس کا موضوع مسلمان مجاہدوں کا کردار ہے جن کا مقصد خون بہانا نہیں بلکہ خدا کا پیغام لوگوں تک پہنچانا تھا اس میں نورا، ایک عیسائی لڑکی، سالار محبوب اور مصباح اہم کردار ہیں۔

”داغ فراق“ یہ ۱۹۵۹ء کے ماہنامہ ”سیپ“ کراچی کے ناولت نمبر میں شائع ہوا یہ جمیلہ ہاشمی کا پہلا مطبوعہ ناولت ہے جو مشرقی پنجاب کی دیہی تہذیب کو پیش کرتا ہے جس میں محض شک کی بنا پر بڑا بھائی اپنے بہت پیارے بھائی کو رات کی تاریکی میں قتل کر



دیتا ہے اور پھر ساری عمر اپنے کئے پر پچھتا تا ہے۔ اس میں پنجاب کی دیہی زندگی کی ثقافتی نمائندگی کی گئی ہے۔ اس ناولٹ کی سب سے اہم خصوصیت اس کی فصاحت ہے جس میں سوز اور گھلاوٹ نے پوری کہانی پر اثر ڈال ہے ایک ٹیس پورے ناولٹ میں جاری و ساری ہے۔

”آتش رفتہ“ یہ جیلہ ہاشمی کی پہلی مطبوعہ کتاب ہے اور محمد خالد اختر کے بقول

”سب سے پیاری کتاب“ (۱۷) ہے اسی کی وجہ سے مصنفہ کو ادبی دنیا میں اہم مقام حاصل

ہوا یہ ناولٹ پہلے ماہنامہ ”داستان گو“ لاہور ۱۹۶۱ء میں قسط وار شائع اور بعد میں سی

ادارے سے کتابی شکل میں چھپا۔ یہ معصوم محبت کی دلدور کہانی ہے جس کے پس منظر میں

وحشیانہ انتقام کی فضا چھلی ہوئی ہے۔ یہ ناولٹ بھی مشرقی پنجاب کی ثقافت کو پیش کرتا ہے

اس میں دادی کرتار کور اپنے پوتے دلدار سنگھ کو اپنے خاوند کے قتلوں سے بدلے کے لیے

تیار کرتی ہے۔ دادی کا کردار رضیہ فصیح احمد کے مطابق ”پورے پورے زندہ ہے اور اس کے جیتے

جاگتے ہونے میں ہمیں ذرہ بھر بھی شبہ نہیں“ (۱۸) بقول آغا سہیل ”وہ (جیلہ ہاشمی)

نفسیاتی جہت سے کرداروں کا مطالعہ گہرائی میں اتر کر کرتی ہیں“ (۱۹) ناولٹ کی سب سے

اہم خصوصیت دیہی زندگی کے مختلف پہلوؤں کی اس قدر اچھوتی ترجمانی ہے۔ اسلوب،

موضوع سے مطابقت رکھتا ہے اس کا علاقائی لہجہ اور لفظ رچاؤ پیدا کرتے ہیں اور اس میں

ایک اداسی کی فضا کا سحر ہے محمد علی صدیقی کے مطابق ”پنجاب کے مخلوط کلچر کے خاستے پر

امرتا پریم کا نوحہ، جیلہ ہاشمی کی وہ ان مٹ یادیں بن گئیں جو اس لینڈ سکیپ کا حصہ بن

گئیں“ (۲۰) اس ناولٹ کو نقادوں مدبر رضوی، رضیہ فصیح احمد، عبادت بریلوی، شمیم احمد، انتظار

حسین، ذوالفقار تابش اور سائرہ ہاشمی نے بھی سراہا ہے۔

”روہی“ پہلی بار رسالہ نیا دور کراچی کے شمارہ ۳۱-۳۲ میں شائع ہوا، بعد میں

اگست ۱۹۷۰ء میں کتابی شکل میں شائع ہوا۔ اس کا موضوع صحرائے چولستان کی ثقافت ہے

لیکن محمد خالد اختر کے مطابق ”روہی ایک قاعدے اور ترتیب پر سوچی اور بنائی گئی کہانی لگتی



ہے" (۲۱) روہی کے مرزئی کردار مریم اور امیر زادہ (واحد متکلم) ہیں۔ جمیلہ ہاشمی اس ناولٹ میں صحرائی معاشرت کے اتنے بھرپور اور موثر نقشے ترتیب دیتی ہیں کہ ہم چشم تصور سے ان صحرائی مناظر میں شامل ہو جاتے ہیں۔

"زہر کارنگ" یہ ناولٹ رسالہ نقوش لاہور کے جولائی ۱۹۷۰ء کے شمارے میں شائع ہوا۔ یہ "مایا" کی کہانی ہے جسے مرزئی کردار منوہر پیش کرتا ہے اس ناولٹ میں واقعات اور کرداروں کی نفسی تحلیل کی گئی ہے اس کا پلاٹ پیچیدہ ہے جس میں گہرے پیچیدہ ہیر پھیر اور الجھنیں ہیں جنہیں ماہر نہ انداز میں سمجھایا گیا ہے۔ کہانی کی بنیاد جنس پر رکھی گئی ہے، منوہر کے چچی مایا سے تعلقات شروع ہوتے ہیں اور چچا گوتم لاشعوری طور پر ان ان کی حوصلہ افزائی کرتا ہے یہ تعلقات روپ کی پیدائش پر منتج ہوتے ہیں تو منوہر کی مایا سے نفرت اس تعلق کا زوال بنتی ہے۔ بقول کشور نابید "جمیلہ نے عورت کا دکھ پیش کیا ہے وہ دکھ، جو صرف عورت ہی بخوبی سمجھ سکتی ہے" (۲۲) یہ ناولٹ بقول لطاف قریشی "زہر رنگ مایا کی داستان ہوس ہے" (۲۳) یہ ایک نفسیاتی طور پر ابھی ہوئی شخصیت ہے جس کی بیس سال بڑے شخص ڈاکٹر گوتم سے شادی ہوئی اور وہ جسم کے تقاضوں کے ہاتھوں بے رہ رہ ہو گئی بقول وزیر آغا "وہ درد پدی ہے وہ سب کی ہے اور کسی کی بھی نہیں" (۲۴)۔

"لہو رنگ" یہ ناولٹ رسالہ نیادور کراچی کے شمارے ۵۹-۶۰ میں شائع ہوا۔ یہ نئی نسل کے باغی خیالات کی داستان ہے۔ یہ پہلا ناولٹ ہے جس میں جمیلہ ہاشمی نے پیشکش کی تکنیک بدلی ہے اور کہانی خود بیان کی ہے اس ناولٹ میں عہد کا نقشہ چچ در چچ انسانی صورت حال کے طور پر ابھرتا ہے اس میں زندگی کی تصویر یک رخ نہیں بلکہ تہہ در تہہ ہے بقول مصنفہ کے "سیاست دان طلبہ کو پولیٹیکل آرگن بنا کر استعمال کر رہے تھے اس پس منظر میں ایک معصوم اور مظلوم عورت کو پورے کیا ہے جس کی اب شادی نہیں ہو سکتی" (۲۵) اس ناولٹ کے کرداروں کے نام ہندووانہ ہیں جو فوجی آمریت میں

در حدیث دیگران کا انداز ہے۔ بقول ڈاکٹر وزیر آغا ”تارہ محبت کی دیوی ہے مگر اس کی محبت جنس کے تیز رنگوں سے آلودہ نہیں۔۔۔ وہ کالی نہیں سیتا ہے وفادار، اندر ہی اندر اپنے دکھ میں بھسم ہو جانے والی“ (۲۶) اور ”اردو کے معرکتہ الآرا افسانوں میں اب جمید ہاشمی کا لہو رنگ بھی شامل ہے“ (۲۷)۔

”شب تار کا رنگ“ یہ اس مجموعے کا تیسرا اور آخری ناولٹ ہے موضوع کے لحاظ سے یہ قرض دار اور قرض خواہ ملکوں کی کہانی ہے۔ بظاہر ہندوستان کا نام لے کر اپنی قوم کے شعور کو جھنجھوڑنے کی کوشش کی گئی ہے یا رہے کہ یہ ناولٹ ۱۹۷۳ء میں لکھا جا رہا ہے اور تین سال بعد اس رویے کے بھیا تک نتائج قوم بھگت رہی ہے اس وقت مصنفہ کو امریکی مہمانوں پر اعتراض تھا مارجری، کا کردار ناولٹ کا محور ہے جو بقول اختر جمال کے ”یک سامراجی ایجنٹ کا مکمل اور کامیاب نمائندہ کردار ہے“ (۲۸)۔

”چہرہ بہ چہرہ روبرو“ ۱۹۷۹ء میں شائع ہوا۔ یہ قرۃ العین طاہرہ کی زندگی پر لکھا گیا ہے۔ جس نے فرسودہ قدروں کے خلاف جنگ کی اور عورت کی آزادی کی تحریک کی علم برداری کی۔ اس ناولٹ میں طاہرہ کی سیاسی و سماجی شخصیتی پہلو کے علاوہ روحانی پہلو اور خاص طور پر گھریلو اور ذاتی زندگی پر روشنی ڈالی ہے۔ اس ناولٹ کا پلاٹ خستہ اور اٹھرا ہوا ہے، کہانی کو نو ابواب میں پیش کیا گیا ہے، اسلوب ادق ہے بقول شہزاد منظر ”اس ناول سے لطف اندوز ہونا آسان نہیں“ (۲۹) اس ناولٹ میں، مناجاتیں تخلیق کی گئی ہیں جو سچ کی نثری نظموں کا سرنامہ ہیں۔ یہ ناولٹ اردو کے تاریخی ناول کی روایت میں اضافہ ہے جمیل ہاشمی کا ہر ناولٹ اپنے مقصد کے لیے واضح اور موثر راہ اختیار کرتا ہے ابتدا میں مائیکے دیس پنجاب کے نسوانی کرداروں کی جدالتوں، عزم اور ہمتوں کے نقشے دکھائے، سرالی دیس میں صحرائے چولستان کی آزادہ روی دے باکی دکھائی، شہر آئیں تو وہاں بھی عورت ہی موضوع بنی یہ ساری جہتیں رومانویت سے لبریز تھیں آخری عمر میں روحانی بالیدگی

کی راہ پائی اور بے مثل طہرہ کو اپنے ناولٹ کا موضوع بنایا جو عورت کے سماجی نظریاتی سفر میں سنگ میل کا درجہ رکھتی ہے۔ پہلا ناولٹ ۱۹۵۵ء میں اور آخری ناولٹ ۱۹۷۵ء میں تحریر کیا جس میں سالہ ناولٹ نگاری میں بقول سلیم اختر رومان سے تصوف کی طرف سفر ملتا ہے۔ اس تخلیقی سفر میں بقول انور سدید ”دیہات نگاری جلیلہ ہاشمی کے فن کی مخصوص جہت ہے“ (۳۰) آخر میں ان کی طرز تخلیق پر محمد خالد اختر کا بھرپور تبصرہ ملاحظہ فرمائیے ”یہ اس مخصوص جینس کی اپنی ریت، پنا ڈھنگ ہے وہ، میں یقین کرتا ہوں ان ادیبوں میں سے ہیں جو اپنے تخلیقی، یمن کے ہاتھوں بے بس اور لاچار ہوتے ہیں ایک بار جب قلم کاغذ پہ دھرتے ہیں تو نہیں اغاظ پہ قیود نہیں رہتا وہ اپنی من مانی کرتے ہوئے کہیں انکے بغیر گنٹ دوڑنے لگتے ہیں (صنف) مختصر افسانہ جو اختصار اور انتہائی ضبط کا متقاضی ہے ایسے جینس کو اس نہیں آسکتی۔۔۔ وہ ناولٹ میں خود کو ایٹ ہوم پاتی ہیں“ (۳۱)۔

جلیلہ ہاشمی کی ناول نگاری کی سب سے اہم خصوصیت ان کا اسلوب ہے وہ شاعرانہ نظر لکھتی ہیں جس میں مدی کی سی روانی ہے وہ اپنے ناولوں میں ایک رومانی فضا بنا لیتی ہیں۔ ان کے ہاں وسیع ذخیرہ، لفظ ہے۔ موضوعاتی تناظر ان کے ہاں ساری تنوع کا باعث بنتا ہے ”تلش بہاریں، شرار سنگ“ اور ”اپنا اپنا جہنم“ کے ناولوں میں ہندی اغاظ و اسطیری اصطلاحات نے موضوع کے مطابق فصاحت ترتیب دی ہے تو ”داغ فراق“ اور ”آتش رفتہ“ میں پنجابی الفاظ و لہجے نے اس دھرتی کے تعلق میں گہرا رچاؤ پیدا کیا ہے جبکہ ”روہی“ میں سرائیکی الفاظ اور لہجہ وہاں کی چولستانی معاشرت کا قرب ظاہر کرتے ہیں۔ ”چہرہ پہ چہرہ رو برو“ اور ”دشت سوس“ میں فارسی لفظیات کا غلبہ ہے اور اسلامی مابعد الطبیعیات کی اصطلاحات استعمال کی گئی ہیں۔ کسی ایک ادیب کے ہاں اسلوبیاتی تنوع کی یہ انوکھی مثال ہے۔ اور اردو ناول نگاری میں بے نظیر ہے۔

## حوالہ جات

- ۱۔ جاوید اختر سید، اردو کی خواتین ناول نگار، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۷ء
- ۲۔ محمد خالد اختر، فنون لاہور، دسمبر ۱۹۶۹ء، ص ۱۳۱
- ۳۔ عجز راہی، مضمون پاکستان میں اردو ناول، مشمولہ پاستانی ادب، اکادمی ادبیات، اسلام آباد، ص ۳۷
- ۴۔ قرۃ العین حیدر کا مکتوب، بنام جمیلہ ہاشمی، از ممبئی، محررہ ۵ دسمبر ۱۹۶۲ء
- ۵۔ نیلم فرزانہ، اردو ادب کی خواتین ناول نگار، فکشن ہاؤس، لاہور ۱۹۹۲ء، ص ۲۶۰
- ۶۔ سلیم ختر، داستان اور ناول، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۱ء، ص ۱۳۵
- ۷۔ اسلم سراج الدین، حسین، دشت سوس میں، مشمولہ فنون لاہور، شمارہ ۲۳، نومبر ۱۹۸۵ء، ص ۱۳۶
- ۸۔ جمیلہ ہاشمی، استفہ راز حمیرہ اطہر، مطبوعہ مفت روزہ اخبار خواتین، کراچی، اشاعت ۷ تا ۱۴، اکتوبر ۱۹۸۷ء، ص ۲۰
- ۹۔ محولہ بالا ۷، ص ۱۳۷
- ۱۰۔ محولہ بالا ۶، ص ۱۴۷
- ۱۱۔ سراج منیر، معاصر لاہور، اگست ۱۹۸۳ء، ص ۱۱۳
- ۱۲۔ محولہ بالا حمیرہ اطہر ۸، ص ۲۱
- ۱۳۔ محولہ بالا ۶، ص ۱۵۰
- ۱۴۔ محمد علی صدیقی، جمیلہ ہاشمی فن کے آئینے میں، مشمولہ رسالہ نقوش، لاہور، شمارہ ۱۳۰، ص ۶۰۴
- ۱۵۔ راقم الحرف، استفہ راز ڈاکٹر سلیم اختر، بمقام شعبہ اردو اسلامیہ یونیورسٹی بہاول پور، تاریخ ۳۱ فروری ۱۹۹۵ء
- ۱۶۔ محولہ بالا ۲، ص ۱۵۲

- ۷۔ محمد خالد ختر، ”جمیدہ ہاشمی“ رسالہ فتون، لاہور، جون ۱۹۸۸ء، ص ۳۷۶
- ۱۸۔ رضیہ فصیح احمد، جمیدہ کافن، رسالہ قند، مرااں، جنوری ۱۹۷۵ء، ص ۱۲۱
- ۱۹۔ غا سہیل، استفار از راقم الحروف، بمقام ایف سی کالج اسور، تاریخ ۱۶ جنوری ۱۹۹۵ء
- ۲۰۔ محولہ بالا ۱۳، ص ۶۰۴
- ۲۱۔ محولہ بالا ۱۷، ص ۳۷۷
- ۲۲۔ کشور ناہید، ستفار زر قلم، بمقام سرٹ ہاؤس بہاول پور بتاریخ ۱۳ فروری ۱۹۹۵ء
- ۲۳۔ اعجاز حسن قریشی، ردوڈ بجسٹ، لاہور، فروری ۱۹۷۳ء، ص ۲۰۲
- ۲۴۔ وزیر غا، اپنا اپنا جہنم، رسالہ درو، زبان، سرگودھا، شمارہ ۲۳، ص ۴۹
- ۲۵۔ جمیدہ ہاشمی استفار از غا سہیل، جمیدہ ہاشمی سے ایک ملاقات، رسالہ ماہ نو، لاہور، جون ۱۹۷۵ء، ص ۴۴
- ۲۶۔ محولہ بالا ۲۳، ص ۴۸
- ۲۷۔ محولہ بالا ۲۳، ص ۵۰
- ۲۸۔ اختر جمال، رسالہ قند، مردان، جنوری ۱۹۷۵ء، ص ۱۲۲
- ۲۹۔ شہزاد منظر، ناول جلد دوم، مرتب مشفق خواجہ راول پنڈی، ۱۹۸۰ء، ص ۴۶
- ۳۰۔ انور سدید، اردو افسانے میں دیہات کی پیشکش، لاہور، ۱۹۸۳ء، ص ۱۲۴
- ۳۱۔ محولہ بالا ۱۷، ص ۳۷۶

## کتابیات

- ۱۔ اردو ادب کی خواتین ناول نگار، از سلیم فرزانہ، فکشن ہاؤس، لاہور، ۱۹۹۳ء
- ۲۔ اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ، از سلیم اختر، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، بار اول، ۱۹۷۵ء



- ۳۔ اردو کی ناول نگار خواتین، از جاوید اختر، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۷ء
- ۴۔ اردو ناول آزادی کے بعد، از اسلم آزا، سیماٹ پرنٹس، لاہور، ۱۹۹۲ء
- ۵۔ بہاول پور میں اردو، مسعود حسن شہاب، اردو اینڈ می بہاول پور، ۱۹۸۰ء
- ۶۔ پاکستانی ادب، از اکادمی ادبیات، اسلام آباد
- ۷۔ داستان اور ناول، از سلیم اختر، لاہور، ۱۹۹۱ء
- ۸۔ قرۃ العین طہرہ، از گلارہ سے اتج، مترجم شمشیر علی، ماہنامہ سپرنٹ، کلاسیک، لاہور
- اگست ۱۹۹۸ء

- ۹۔ قرۃ العین طہرہ، از مارتھ روٹ، مترجم عباس علی، بہائی پبلی کیشنز ٹرسٹ، کراچی، ۱۹۳۸ء
- ۱۰۔ کتابی چہرے، از ضمیر جعفری، راولپنڈی، ۱۹۷۶ء
- ۱۱۔ معاصر ادب، از جمیل جاسی، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۱ء
- ۱۲۔ ناول، مرتبہ مشفق خولجہ، جلد دوم، تخلیقی ادب، راولپنڈی، ۱۹۸۰ء
- ۱۳۔ ہندو پاک میں اردو ناول، از انور پاشا، پیش رو پبلی کیشنز، دہلی، ۱۹۹۲ء
- ۱۴۔ یہ صورت گر کچھ خوابوں کے، طاہر مسعود، کراچی، ۱۹۸۵ء

## رسائل

- ۱۔ سالنامہ ”آج کل“، دہلی، اگست ۱۹۷۵ء
- ۲۔ ماہنامہ ”فکار“، کراچی، جولائی ۱۹۷۹ء، شمارہ ۱۱۲، ستمبر ۱۹۶۶ء، جنوری ۱۹۷۱ء، جنوری ۱۹۷۷ء
- ۳۔ مجلہ ”فنون“، لاہور، جلد ۱۸، شمارہ ۶۰، اپریل ۱۹۷۴ء، شمارہ ۲۳، نومبر ۱۹۸۵ء
- کتوبر ۶۳، ستمبر ۶۳، نومبر ۶۳، حروف بہاول پور، جنوری ۱۹۷۲ء، اور انجٹوری ۱۹۷۸ء
- ۴۔ ماہنامہ ”ماہ نو“، لاہور، مئی ۱۹۷۵ء
- ۵۔ دو ماہی ”محور“، دہلی، جون ۱۹۶۲ء

۶۔ ماہنامہ ”معاصر“ لاہور، اگست ۱۹۸۳ء

۷۔ مجلہ ”نقوش“، لاہور، شمارہ ۱۳۱، ستمبر ۱۹۷۳ء

۸۔ ہفت روزہ ”اخبار جہاں“ کراچی، ۱۵ جنوری ۱۹۸۸ء

۹۔ ہفت روزہ ”اخبار خواتین“، کراچی، ۷ تا ۱۳ جون ۱۹۸۷ء

### مکتوب

۔ قرۃ العین حیدر، مکتوب بنام جمیدہ ہاشمی، از مبینی، محررہ ۵ دسمبر ۱۹۶۲ء، عکس ممنوعہ راقم



افسانہ نگار صرف واقعات اور حالات کے بیان پر اکتفا کرتا ہے۔ رائے زنی نہیں کرتا نہ ہی کوئی مشورہ دیتا ہے۔ یہ درست ہے کہ اس قسم کے افسانوں میں قصہ کا دخل زیادہ ہوتا ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ اُرفن کے لوازمات کو نہ برتا جائے تو بیانیہ سپاٹ ہو کر رہ جاتا ہے۔ ہر قصے کو بیان کرنے کے لیے اس کی ابتدا وسط اور انجام کو مد نظر رکھا جاتا ہے۔ کڑی سے کڑی جڑی ہوتی ہے۔ شروع سے آخر تک پلٹ کی ہم آہنگی کا خیال رکھا جاتا ہے۔ پڑھنے والے کو اس بات کا موقع نہیں دیا جاتا کہ افسانہ پڑھتے پڑھتے وہ یہ سوچے کہ یہ حادثہ کہاں سے رونما ہو گیا اور اس سے افسانے کے موضوع کا کیا رشتہ تلاش کیا جائے۔ نیز غیر ضروری کرداروں سے اجتناب برتا جاتا ہے اور ہر ہر غلط افسانے کے موضوع کو اجاگر کرنے میں معاونت کرتا ہے۔ ایسے میں اگر ایک غلط بھی اپنی جگہ سے ہٹا دیا جائے تو گویا وہ کڑی نوٹ جاتی ہے جسے احساس کے دھاکے میں پرو دیا جاتا ہے اور یہ تو طے شدہ بات ہے کہ واقعات اور حقائق کو ایک لڑی میں یوں پروتا کہ ان کے درمیان کسی نہ کسی طرح رابطہ پیدا ہو جائے بیانیہ کی پہچان ہے۔ بیانیہ دراصل ہمارے افسانے کو روایتی کہانی سے جوڑتا ہے اور روایتی بیانیہ پر استوار افسانہ پلٹ واقعہ اور کردار کو مرکزیت دیتا ہے۔

پریم چند کے بعد لکھے جانے والے افسانوں کی ایک نمایاں خصوصیت تکنیک کا تنوع اور ہیئت کا نیا تجربہ ہے مثلاً پریم چند سکول کے افسانہ نگاروں کے افسانے میں پلاٹ لازمی ہوتا ہے۔ جس کی بنیاد پر کہانی کی تعمیر ہوتی تھی۔ اس کے برعکس انگریز گروپ یا اس کے بعد آنے والے افسانہ نگاروں کے ہاں پلٹ لازمی جزو نہیں رہا۔ اس کے برعکس افسانے میں کردار نگاری کا آغاز ہوا اور کرداری افسانے لکھے جانے لگے۔ جس میں کرداروں کے ذہنی اور نفسیاتی تجربے کا رواج عام ہو گیا۔ اور افسانہ نگار خارجی حالات کے بیان کے ساتھ ساتھ کرداروں کی ذہنی اور نفسیاتی کیفیات کا تجزیہ کرنے لگا۔ تجزیاتی افسانہ بیانیہ افسانے

سے بالکل الگ ہو جاتا ہے اور اس میں پلاٹ کو ضروری نہیں سمجھا جاتا۔ جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ افسانے سے کہانی کا روایتی تصور ختم ہو گیا۔ مثلاً حجاز فطیم کے افسانے "نیند نہیں آتی" میں پلاٹ تقریباً غائب ہے۔ اس افسانے میں کہانی کی صرف کیفیت کا اظہار ہے۔ بلکہ "انکارے" کے تو کلمہ، بیش تمام افسانے روایتی انداز کی کہانی کی نغی کرتے ہیں اور بعد میں تنہا وادوں نے افسانے کے نام پر جو کچھ لکھا اس کے لیے بعض اوقات یہ طے کرنا بھی مشکل ہو جاتا ہے کہ ہم کیا پڑھ رہے ہیں۔ افسانے میں روایتی مفہوم میں کہانی بیشک موجود نہ ہو لیکن کوئی ایسا واقعہ تو ہونا چاہیے جو اپنے عہد کی ترجمانی کرے۔ کیا یہ ہمارا عہد محض "زمی ترجمی" مائینوں کا گورکھ دھندہ ہے یا ریشمی زور کا الجھ مو گوں کا اس کا ابتدائی سر پکڑے پکڑے افسانے ختم ہو جاتا ہے اور انسان خوں زائیں سے صفحت الٹا پھٹتا رہ جاتا ہے۔ افسانے میں اصداغی رجحان کو کبھی بھی تحسین و نظر سے نہیں دیکھا گیا۔ مگر جدید افسانہ سوائے مدعا نگاری کے کچھ نہیں۔ اپنے مقصد کو مخصوص زبان اور حیرائے اظہار میں عوام کے سامنے لانا۔ جس میں کہانی کا وجود نہ ہونے کے برابر ہو۔ زبردستی افسانے کی ذیل میں لانا ہے۔ موضوع کی حد تک انکارے گروپ کی روایت کو آگے بڑھانے والوں میں عسکری، مسنوں، عصمت اور ممتاز مفتی وغیرہ آتے ہیں۔ لیکن انہوں نے اپنے فن میں ذاتی مشاہدے، تجربے کو برتا ہے۔ اس لیے کہانی اور پلاٹ کو نظر انداز نہیں کیا اور زیادہ تر بیانیہ تکنیک کو برتا ہے۔ افسانے میں پلاٹ، واقعات اور کرداروں کو بیانیہ تکنیک میں کامیابی سے برتنے والوں میں غلام عباس، بیدی، کرشن چندر، عظیم بیگ چغتائی، احمد ندیم قاسمی، شوکت صدیقی، ہاجرہ مسرور، خدیجہ مستور اور ابراہیم جلیس وغیرہ شامل ہیں۔

ان میں عصمت چغتائی پلاٹ کی ترتیب، کرداروں کی تخلیق اور زبان و بیان میں انتہائی بلندی پر نظر آتی ہیں۔ ان کے گھریلو زندگی پر مبنی افسانے چھوٹے چھوٹے واقعات سمیت قاری کے لیے دلچسپی پیدا کرتے ہیں۔



منٹو کو ہمیشہ تلخ حقیقت نگار کہا گیا مگر کہانی کی چاشنی ان کے فن کی جان ہے۔

### وارث علوی کے بقول :

”منٹو نے غیر ضروری تفصیلات ، جزئیات نگاری ، آرائشی تشبیہات ، فضا بندی ، منظر نگاری ، سماجی آداب و اطوار اور نفسیاتی پیچ و خم کے بیان سے احتراز کر کے اپنے بیانیہ کو اس حد تک کفایت شعارانہ بنایا کہ بادی النظر میں بس یہی لگتا ہے کہ وہ تو ایک کہانی کہہ رہا ہے۔“

یہاں میری سمجھ میں یہ نہیں آتا کہ منٹو کے ہاں اگر مندرجہ بالا لوازمات سے احتراز برتا گیا ہے تو پھر یہ کہنے میں باک نہیں ہونا چاہیے کہ منٹو کے ہاں تمام صفات افسانوی پائی جاتی ہیں اور اثر کہانی اور افسانے کے فن کو مد نظر رکھ جائے تو شروع سے آخر تک افسانہ نگاری رہتا ہے۔ اسے کہانی کار نہیں کہیں گے۔ بیدی کے ہاں کہانی کا آغاز چونکا دینے والا نہیں ہوتا لیکن خاتمے پر اثر دیرپا اور گہرا ہوتا ہے۔ واقعات کو فنکاری سے برتنے والا ایک بڑا نام غلام عباس کا بھی ہے جن کے افسانوں میں شروع سے آخر تک ایک توازن پایا جاتا ہے۔ عام طور پر ترقی پسندوں سے یہ شکایت رہی ہے کہ انہوں نے نچلے طبقے کی زندگی تو پیش کی مگر اس طبقے کو مکمل سچائی سے پیش کرنے والے کم ہیں۔ ان کے جذبات اور احساسات کی نمائندگی کرتے وقت حقیقت کے برعکس رومانوی رویہ پنایا جاتا ہے۔ ترقی پسند افسانہ صرف وہ کامیاب ہے جس میں واقعات کے انتخاب و ترتیب اور کرداروں سے ترقی پسندی کا کام لیا گیا۔ جن افسانہ نگاروں نے کرداروں کے آئینے میں سیاست اور اقتصادیات پر مستقل لیکچر شامل کر دیے وہ اپنے فن سے انصاف نہیں کر سکے۔ تفصیل و طوالت اور غیر ضروری جزئیات نگاری بیانیہ افسانے کی روح کے منافی ہے۔ اس حوالے سے ابوالفضل صدیقی کی مثال دی جا سکتی ہے جنہوں نے اتر پردیش کے دیہی معاشرے کی عکاسی کی مگر جزئیات نگاری

در مخصوص انداز بیان کی وجہ سے ان کا افسانہ گراں گزرتا ہے ۔

خدیجہ مستور اور ہاجرہ سرور کے ہاں موضوعات اور پلاٹ کے حوالے سے یکسانیت پائی جاتی ہے مگر خدیجہ میں فنی پختگی نسبتاً زیادہ ہے ۔ افسانے کی تکنیک اور سلوب کو کامیابی سے برتنے والوں میں اختر حسین رائے پوری اور محمد حسن عسکری بھی اہم افسانہ نگار ہیں ۔ خصوصاً اختر حسین رائے پوری کے افسانے کی سب سے بڑی خوبی اس کا انداز بیان ہے ۔ ان دونوں افسانہ نگاروں نے مغربی افسانہ نگاروں کا بھرپور مطالعہ کیا لیکن افسانے کے فنی اصولوں کو مد نظر رکھا ۔

یہ سب افسانے کے بڑے نام اسی لیے ہیں کہ ان کے ہاں کلاسیکی روایت سے بے اعتنائی نہیں پائی جاتی اور نہ مطالعے اور مشاہدے کا فقدان ہے ۔ ہذا مستقبل کے لیے نبیوں نے قبل قدر ورثہ چھوڑا ہے ۔ یہ وہ ترقی پسند ہیں جنہوں نے مزدوروں پر نہیں لکھ بلکہ زندگی پر لکھا اور زندگی میں کبھی بھی واقعات کی کمی نہیں رہی ۔  
بقول ڈاکٹر صادق :

”مجموعی طور پر ترقی پسند افسانہ ایک ایسے اسلوب کا حامل ہے جس میں راست بیانیہ پر زیادہ زور ملتا ہے ۔ عوام کو ان مسائل سے آگاہی دلانے کے لیے نیز ان کے شعور میں تبدیلی پیدا کرنے کی غرض سے ایک ایسی زبان اور ایک ایسے اسلوب کی ضرورت تھی جس میں پیچیدگی کی بجائے وضاحت ہو ۔ اس کے علاوہ ترسیل اور ابلاغ کا مسئلہ پیدا نہ ہو۔“

اب تب ہی ممکن تھا جب طبقاتی اور سماجی شعور کو واقعات کے آئینے میں دیکھا جاتا ، لیکن افسانوی فن کو گھڑے گھڑائے پلاٹ ، حد سے زیادہ احتیاط اور شعوری کوشش کے نتیجے میں بے روج اور بے اثر بھی بنا دیا جاتا ہے جس کی مثال آزادی کے بعد کا اردو افسانہ ہے جو فوری طور پر متاثر نہیں کر سکا ۔ کیونکہ حقیقت کو جذباتی انداز میں رقم کر دینا افسانہ نہیں کہلاتا اور نہ انسانیت کو بچانے

کے لیے پروپیگنڈے کی ضرورت ہوتی ہے۔ افسانوی فن تو جذبے کو ہلکی آنچ دے کر پختگی عطا کرتا ہے کیوں کہ فن میں کچی پن بہت دیر تک حلق سے نہیں اتارا جاسکتا۔ اس لیے بیشتر تحقیقات اباکیوں کا باعث بھی بنیں جن افسانہ نگاروں نے تکنیک اور تراش خراش کا خیال رکھا ان میں کرشن چندر، عصمت چغتائی، منٹو، ممتاز مفتی، بیدی، قاسمی، انتظار اور خدیجہ مستور کے کئی خوبصورت افسانے شامل ہیں۔

قیام پاکستان کے بعد بہت سے ایسے موضوعات جن پر کہانیاں لکھی گئیں تھیں اب قابلِ غور سمجھا گیا۔ مثلاً سماجی بغاوت، طبقاتی جدوجہد، بے روزگاری، بھوک، ہاں البتہ کچھ عرصہ تک جنسی بھوک کی طرف توجہ رہی۔ یہ رجحان عارضی طور پر ابھرا لیکن جلد ختم ہو گیا، لکھنے والے وہی منٹو، مفتی اور عصمت تھے۔ البتہ ان کا ساتھ عزیز احمد اور آغا باہر وغیرہ نے دیا۔

روایتی افسانے کے حوالے سے اسی دوران اشفاق احمد، اے حمید، انتظار حسین اور شوکت صدیقی نئی نسل کی نمائندگی کرتے ہیں۔ انہوں نے روایتی بیانیہ انداز میں سیدھے سادے افسانے لکھے لیکن یہ لوگ کسی اہم رجحان کے عکاس نہیں ہیں۔ بقول عبادت بریلوی:

”زندگی میں کوئی تحریک نہیں۔ اسی لیے اس میں فکر و خیال کے لیے راہیں بند ہیں۔ اس کا اثر ہمارے افسانے پر بھی ہوا ہے۔ بے حسی کے علم میں افسانے کو فروغ نہیں ہوتا۔ افسانے تو آج بھی لکھے جا رہے ہیں لیکن اس میں بے حسی کا ماحول ہے۔ یہی سبب ہے کہ افسانے میں آج ایک طرح کا گلی پن آ گیا ہے وہ چونکاتا نہیں۔ اس سے خون میں گرمی پیدا نہیں ہوتی اس میں تو بس سیدھی سادی سپاٹ باتیں ہیں جن کو خالص بیانیہ انداز میں پیش کر دیا جاتا ہے۔ کوئی تیز اور تند خیال ان کے ذہنوں میں پیدا ہی نہیں ہوتا۔ ایک طرح کا

کھوکھلا پن پیدا ہو گیا ہے۔“

یہ جمود طاری ہوا 60ء کی دہائی میں بیانیہ افسانے کی روایت دم توڑتی دکھائی دیتی ہے۔ رشید امجد، انور سجاد اور انتظار حسین کی تقلید میں بے شمار نئے لکھنے والوں نے علامتی افسانے کا رخ کیا جس کا تجربہ پہلے پہل کرشن چندر، عزیز احمد، ممتاز شیریں، سجاد، ظہیر اور احمد علی وغیرہ کر چکے تھے اور بعد میں افسانہ ”پھندے“ اس کی ایک مثال ہے۔

شہزاد منظر نے علامتی افسانہ لکھنے کی چند ایک وجوہات بیان کی ہیں جو بہت حد تک درست ہیں مثلاً ”پہلی وجہ ہے کہ اس کے دور کے بلند قامت افسانہ نگاروں کے مقابلے میں نئی نسل کی اپنی شناخت کا مسئلہ، دوسری وجہ ترقی پسند افسانے کی راست گوئی اور سپاٹ بیانیہ طرزِ اظہار سے اکتاہٹ اور اس کے رد عمل میں علامتی سبب کا رواج (یہاں میں وضاحت کرتی چلوں کہ بیانیہ اسلوب ہے نہ کہ تکنیک، آپ اس اسلوب کے ذریعے مختلف تکنیکس کے تجربات کر سکتے ہیں) تیسری وجہ اظہار و بیان میں بندرت کی عکاسی اور چوتھی اور سب سے بڑی وجہ عصر کا جبر، یعنی دستورِ زباں بندی میں اظہار کے باواسطہ طریقے۔“

جہاں تک پہلی وجہ کا تعلق ہے تو انتظار حسین اور انور سدید نے اپنے پہلے مجموعے یعنی ”گلی کوچے اور چرواہا“ میں روایتی بیانیہ افسانے کے زور پر اپنی شناخت کروائی اور اپنی تخلیقی صلاحیت کو منوایا لیکن بعد میں انتظار حسین کے ہاں ماضی کی بازیافت کے رجحان کا نتیجہ یہ نکلا کہ دیومالا اور پرانی کہانیوں کے حوالے سے ہجرت کا تجربہ ایک نئی آگہی لے کر آیا۔ انہوں نے روایتی بیانیہ انداز سے ہٹ کر علامتی اور استعاراتی اسلوب کو اپنایا۔ یہاں پھر میں وضاحت کرتی چلوں کہ علامتی افسانہ اردو افسانے کی روایت کا تسلسل نہیں بلکہ اسے جدیدیت کا طرہ امتیاز خیال کیا گیا اور کئی افسانہ نگاروں نے محض اپنی انفرادیت کو اجاگر کرنے کے لیے اس انداز کو اپنایا۔ اسے ترقی پسند افسانے کا رد عمل کہا جا سکتا ہے

کیونکہ حقیقت نگاری ہمیشہ سے افسانے کی خوبی رہی ہے۔ خواہ وہ جذباتی حقیقت نگاری ہو یا فکری۔ البتہ وضاحتی طرز بیان بیانیہ افسانے کو سپاٹ بنا دیتا ہے اور یہ تو طرز فکری کی خاصیت ہے تکنیک یا اسلوب کی نہیں۔ ہذا جہاں انور سدید، رشید امجد، سمیع، آہوجہ، بلراج مین را، سریندر پرکاش اور ہمیش نے علامت اور تجریدیت کو افسانے میں فروغ دیا وہاں بیدی، غلام عباس، قرۃ العین، شوکت صدیقی، اشفاق احمد، بانو قدسیہ اور قاضی عبدالستار نے روایتی کلاسیکی انداز میں خوبصورت بیانیہ افسانے تحریر کیے اور اگر علامتی انداز میں لکھا ہے تو مواد کی مناسبت سے اسلوب اختیار کیا ہے۔ کیوں کہ بعض کیفیات اور موضوعات ایسے ہوتے ہیں کہ بیانیہ انداز موزوں نہیں ہوتا۔ ایسے میں علامتی اسلوب کو لازمی تصور کیا جاتا ہے لیکن علامتیں استعمال کی جانی چاہئیں جن پر مصنف کو کامل گرفت ہو۔

اگر مجموعی طور پر آج تک پورے افسانوی ادب پر نظر ڈالی جائے تو ایک بات تو طے ہے کہ وہ لوگ جنہوں نے علامت یا تجریدیت کو جدید افسانہ سمجھا اور اسے اپنا مقصد بنایا وہ پورے طور پر ناکام رہے۔ افسانے میں کہانی اپنے بیانیہ انداز میں آج بھی پوری شان سے جلوہ گر ہے۔ اب بیانیہ افسانہ دوبارہ شروع نہیں ہوا بلکہ وہ تو ہمیشہ ہمارے افسانوی ادب میں براجمان رہا بس یہ کہہ سکتے ہیں کہ نئے پرانے اور معروف جدید افسانہ نگار بھی ایک بار پھر بیانیہ کی طرف لوٹ رہے ہیں اور ایسا بیانیہ رواج پا رہا ہے جس میں علامتی رنگ اور اشاریت بھی ہے تجسیمی انداز بھی۔ یہ امتزاجی رنگ موجودہ افسانے کی پہچان ہے۔

آخر میں بیانیہ کی چند مثالیں ملاحظہ ہوں :

- 1۔ گاؤں سے لوگ چلے اور حامد بھی بچوں کے ساتھ تھا۔ سب کے سب دوڑ کر نکل جاتے پھر کسی درخت کے نیچے کھڑے ہو کر ساتھ والوں کا انتظار کرتے۔ یہ لوگ کیوں اتنے آہستہ آہستہ چل رہے ہیں۔ شہر کا برا



شروع ہو گیا سڑک کے دونوں طرف امیروں کے باغ ہیں پختہ چہار دیواری بنی ہوئی ہے۔ درختوں میں سم گئے ہوئے ہیں۔ حمد نے ایک کنکری اٹھا کر ایک سم پر نشانہ لگایا۔ مالی اندر سے گالی دیتا ہوا باہر آیا۔ بچے وہاں سے یک فرلانگ پر ہیں۔ خوب ہنس رہے ہیں۔ مالی کو خوب الو بنایا (عیدگاہ از پریم چند)

2۔ گتھیاں سمجھ گئیں۔ چہرے پر چڑھی ہوئی تیوریاں اتر گئیں اور جینینیں شکنوں سے صاف اور منور ہوتی گئیں۔ اس میں تائی کی کادش کو کوئی دخل نہ تھا۔ سکون کی شعاعیں گویا خود بخود ان کے جسم سے پھوٹی تھیں۔ انہیں ایتھ ہی ہر ایک کا غصہ اتر جاتا۔ مگر بھر میں بٹشت بکھر جاتی۔ ایسی تھیں تائی ایسری۔ (تائی ایسری از کرشن چندر)

3۔ جب وہ لوگ کوئی سو گز آگے نکل گئے تو اس نے پپ کر ان کا پیچھا کرنا چاہا مگر ابھی اس نے آدھی ہی سڑک پار کی ہوئی کہ اینٹوں سے بھری ایک لاری پیچھے سے بگولے کی طرح آئی اور اسے کچلتی ہوئی میکلوڈ روڈ کی طرف نکل گئی۔ لاری کے ڈرائیور نے نوجوان کی چیخ سن کر پل بھر کے لیے گاڑی کی رفتار کم کی پھر وہ سمجھ گیا کہ کوئی لاری کی پیٹ میں آگیا اور وہ رات کے اندھیرے سے فائدہ اٹھاتے ہوئے لاری کو لے بھاگا۔ دو تین رہ گیر اس حادثے کو دیکھ رہے تھے شور مچانے لگے کہ نمبر دیکھو مگر لاری ہوا ہو چکی تھی۔ (اودرکوٹ از غلام عباس)

4۔ دھم دھم کی آواز سے ہم چونکے۔ دیکھا تو دو آمیوں نے ایک اور آدمی کو پکڑ کے بڑے ملک کے سامنے جھکا رکھا تھا اور ملک صاحب اس کی پیٹھ پر مکوں کا مینہ برس رہے تھے اور ساتھ ہی ایسی گالیاں بھی دیتے جاتے جو صرف بڑے ملک صاحب ہی کسی کو دے سکتے ہیں۔ ساتھ ہی وہ ہانپ ہانپ کر کہے جاتے تھے ”بھری مجلس میں کہتا ہے! ملک جی تہہ بند سنبھالو

بگے ہو رہے ہو۔ اس حرامزادے سے کوئی پوچھے کہ تمہیں کیا تکلیف تھی۔ میں بگا ہو رہا تھا۔ تمہاری ماں تو نگلی نہیں ہو رہی تھی۔“ (لارنس آف تھیلیا از احمد ندیم قاسمی)

5۔ کیو پڈ سائیکی کی نسبت تباہی و خستگی کا ذکر نہ سن سکا اور بیقرار ہو کر بول اٹھا۔ ہاں میرا ترکش بھی خالی ہے اور چٹکیاں بھی دکھتی ہیں کیا تیرے فرمان سے قاصر رہنے کے لیے یہ عذر کافی نہیں ہیں۔ سائیکی کے مجروح ہونے پر افسوس نہیں کیونکہ وہ مجروح نہیں ہے اور اگر کہیں وادیوں میں پریشان پھر رہی ہے یا وادیوں سے ٹکرا رہے ہے تو وہ تنہا نہیں ہو گی۔ کیو پڈ نے اپنی کمان توڑ ڈالی۔ تیروں کو پھینک دیا اور اس کی زندگی صرف یہی ہے کہ وہ سائیکی کے درد و مصیبت میں اپنے تئیں منادے اے دینس! مجھے مدد مت نہ کر کیونکہ وہ فن تیر اندازی مجھ سے زیادہ مشق نگلی اور مجھ پر تاسف نہ کر۔ کیونکہ ساری عمر میں آج ہی تو یہ معلوم ہوا ہے کہ تیر چلانے سے تیر کھانے میں زیادہ مزہ ہے۔ (کیو پڈ اور سائیکی از نیاز فتح پوری)

6۔ آپا چپ چاپ بیٹھی چولہے میں راکھ سے دبی ہوئی چنگاریوں کو کرید رہی تھی۔ بھائی جان نے مغموم آواز میں کہا ”اف کتنی سردی ہے“ پھر اٹھ کر آپا کے قریب چولہے کے سامنے جا بیٹھے اور سلگتے ہوئے اپلوں سے ہاتھ سینکنے لگے۔ بولے ”ممی بیج کہتی تھیں کہ ان جلے ہوئے اپلوں میں آگ دبی ہوتی ہے اوپر سے نہیں دکھتی۔ کیوں سجدے۔ آپا پرے سرکنے لگی تو چھن سی آواز آئی جیسے دبی ہوئی چنگاری پر پانی کی بوند پڑی ہو۔ بھائی جان منت بھری آواز میں کہنے لگے۔ اب اس چنگاری کو تو نہ بجھو سجدے دیکھو تو کتنی ٹھنڈ ہے۔ (آپا از ممتاز مفتی)



## ماخذات و حوالہ جات

- (1) عبادت علی بریلوی، ڈاکٹر "افسانہ اور افسانے کی تنقید"، ادارہ ادب و تنقید، لاہور، 1986ء
- (2) گلہت ریحانہ خان، ڈاکٹر "اردو مختصر افسانہ"، بک وائز، لاہور، 1988ء
- (3) انتظار حسین "علامتوں کا زوال"، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1983ء
- (4) شہزاد منظر "پاکستان میں اردو افسانے کے پچاس سال"، پاکستان سٹڈی سنٹر جامعہ کراچی، 1997ء
- (5) عزیز قاسم، ڈاکٹر: "اردو افسانہ سماجی و ثقافتی پس منظر"، نصرت پبلشرز، لاہور، 1984ء
- (6) گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر "اردو افسانہ روایت اور مسائل"، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 2002ء
- (7) عصمت جمیل، ڈاکٹر "اردو افسانہ اور عورت"، شعبہ اردو، زکریا یونیورسٹی، ملتان، 2001ء
- (8) سلیم آغا قزلباش، ڈاکٹر "جدید افسانے کے رجحانات"، انجمن ترقی اردو پاکستان، 2000ء

## نو کلاسیکیت

Dryden is known as the first regular critic in English. He derived his critical theories from neo-classical ideas of France. At that time France was considered a model, not only in literature but also in every department of life. The article examines the styles and techniques of literary and critical figures that owed its emergence to the neo-classic style of France.



انگریزی تنقید کا باقاعدہ آغاز سترہویں صدی میں ڈرائیڈن کے ہاتھوں ہوا۔ ڈرائیڈن پہلا شخص ہے، جس نے انگریزی میں توضیحی اسلوب متعارف کروایا، جو ”باقاعدہ تنقید“ کی اولین شرط ہے۔ قبل ازیں انگریزی میں انتقاد کا جو تھوڑا بہت ذخیرہ موجود تھا، اسے مقفلن تنقید اور غیر واضح اشاراتِ نقد کے دو زمروں میں بانٹا جاسکتا ہے۔ مقفلن تنقید شعری کے تکنیکی اصولوں اور عروضی مباحث سے وابستہ رہتی ہے۔ چنانچہ اس کے مخاطب شعرا ہوتے ہیں۔ اور چونکہ شعرا مخاطب ہوتے ہیں، اس لیے ان چند مخصوص اصطلاحات سے کام لیا جاتا ہے، جو اس عہد کے شعرا میں مانوس ہوتی ہیں۔ (کیا عجب اتفاق ہے کہ حالی سے پہلے اردو میں بھی تنقید کی یہی صورت تھی۔ تذکروں کی ساری تنقید مقفلن ہے) ڈرائیڈن سے پہلے انگریزی تنقید میں ادب کے عمومی نظری مباحث بھی کچھ نہ کچھ موجود تھے،

مگر وہ غیر واضح صورت میں تھے۔ مخصوص ادب پاروں کے توثیقی مطالعات کا تصور انگریزی میں موجود ہی نہیں تھا۔ اس تصور کو ڈرائیڈن نے نہ صرف متعارف کروایا بلکہ اسے عملی شکل بھی س نے دی۔ مگر اس تصور کی تشکیل ڈرائیڈن کے ذہن رسا کی مرہون نہیں۔ اسے اس نے فرانس کی نوکلاسیکیت سے اخذ کیا تھا۔ ڈرائیڈن کے معاصرین تھامس رائمر اور جان ڈنن بھی فرانس کی علمی تنقیدی روایت سے متاثر ہوئے تھے۔ یہ دوسری بات ہے کہ ان میں ڈرائیڈن جتنی قوت انجذاب تھی نہ تجزیاتی صلاحیت 'الہذا وہ کوئی رجحان ساز کام نہ کر سکتے۔

سترہویں صدی میں انگریزی تنقید فرانس کی طرف اسی طرح متوجہ اور اس سے متاثر تھی، جس طرح اردو تنقید گذشتہ ایک صدی سے مغربی تنقید کی طرف متوجہ اور اس سے متاثر ہے۔ واضح رہے کہ سترہویں صدی کا انگلستان ادب میں ہی نہیں، زندگی کے ہر شعبے میں فرانس کو ایک ماڈل اور اتھارٹی خیال کر رہا تھا۔ شاید اس لیے کہ تب انگلستان میں مقامی فکر کی کوئی مضبوط روایت نہ تھی۔ اور وہ اپنے یہاں فکری روایت قائم کرنے کے لیے کوشاں تھا۔

کسی ثقافت میں دوسری ثقافت کے اثرات کا نفوذ پیچیدہ عمل ہے۔ تاہم کبھی ایک تاریخی واقعہ اس نفوذ کے عمل کو جاری کر دیتا ہے۔ برطانوی ثقافت میں فرانسیسی اثرات کا بیج بھی ایک ایسے ہی تاریخی واقعے سے پڑا۔ چارلس اول ۱۶۴۵ء میں فرانس کے شاہی خاندان کی ہنریٹا ماریا (Henrietta Maria) کو اپنی زہ جیت میں لے آیا تھا۔ اور ماریا اپنے ساتھ (جہیز میں) متعدد درباری اور اہل فن لائے تھی۔ اس کے نتیجے میں اول اول شاہی اور بعد ازاں عوامی کلچر فرانسیسی ثقافت کے اثرات کی زد میں آتا چھا گیا۔

اس زہ نے میں فرانس میں نوکلاسیکیت پوری طرح راسخ اور رائج تھی۔ عجیب بات یہ کہ فرانس نے بھی نوکلاسیکی تصورات خود وضع نہیں کیے تھے، بلکہ اٹلی سے مستعار لیے تھے، جہاں سے مغربی نشاۃ ثانیہ کا آغاز ہوا تھا۔



ادبی اثرات کی قیادت کے لیے زمین بھر رہنے کا کام اس رد عمل نے کیا، جو فرانس کے ادبی حلقوں نے اس زمانے کے معروف ادیب پیری رون سارد (Pierre de Ronsard) (۱۵۲۴ - ۱۵۸۵) کے حیات کے ضمن میں ظاہر کیا تھا۔ رون سارد آزاد خیال ادیب تھا۔ وہ تخلیق ادب میں خارجی پابندیوں کے حق میں نہیں تھا۔ وہ کہنے والے کو اپنے تخلیقی جینس کے ظہور کی تسلی دینے پر زور دیتا تھا۔ یہ ابتدائی رومانی اور جدید رویہ تھا۔ یہ الگ بات ہے کہ اس نے پاس وہ فلسفیانہ دلائل نہیں تھے، جو بعد ازاں ہیومنزم نے فراہم اور مصنف کی سراسر ادبی کے حق میں پیش کیے۔ رون سارد کے ان خیالات کا، خدایک حد تک، وہ فکری فضا ہے جو پورے یورپ میں نشاۃ ثانیہ کے بعد اپنے وجود کا حس دلانہ تھی۔ اور ایک حد تک تخلیقی عمل کے سلسلے میں موجود وہ بنیادی عنایت بھی ہے، جو ارسٹوٹینس کے زمانے سے اب تک چلی آ رہی ہے، جس کے مطابق ادب کی تخلیق کا عمل سراسر پابند ہے۔ ان دنوں میں نثر اور تصویرت بھی آثر پیدا ہوتی رہی ہے۔ رون سارد کے خیالات کو بھی باغیانہ خیال کیا گیا اور انہیں ادب کے لیے اتار کی سمجھا گیا۔ اور ان کے رد کے لیے محکمہ ادبی اصولوں کی تلاش کی ضرورت محسوس ہوئی۔ جس کا صاف مطلب ہے کہ ابھی فرانس ایک کنزرویٹو معاشرہ تھا جسے اجتماعی اقدار کا تحفظ عزیز تھا۔ ابھی اس فرانسیسی روح میں وہ اضطراب نہیں تھا جو نئے خیالات کو تلاش کرتا یا کم از کم انہیں خوش آمدید کہتا ہے۔ فرانسیسی ادبی روایت میں محکمہ ادبی اصول بھی موجود نہیں تھے۔ اس لیے فرانس اپنے ہی ایک سپوت کے "باغیانہ" خیالات کے رد کے لیے اٹلی کی طرف متوجہ ہوا، جہاں یونانی اور لاطینی ادبی تصورات صدیوں سے کارفرما تھے اور نشہ ثانیہ کے بعد انہیں حیات نو ملی تھی۔ فرانس میں نو کلاسیکیت کے فروغ کا خاکہ سٹکنز نے عمدگی سے بیان کیا ہے

" the new creed (neo-classicism) developed

gradually between 1630 and 1660 was

crystallized after 1660 and established in its

form by Boileau and others."

نوکلایکی تنقیدی تصورات کی تشکیل میں بولیو کے علاوہ راپن (Le pere Rapin) اور باسو (Le Bassu) کے اسما شامل ہیں۔ ان تینوں کی کتب میں ترجمہ ہوئیں اور انگریزی تنقید پر اثر انداز بھی ہوئیں۔ بولیو کی Art Poetiqua، راپن کی Reflexions Sue la Poetiqueet les Poetes اور باسو کی Traite du Poeepque انگریزی میں ترجمہ ہوئیں۔

نوکلایکیت بنیادی طور پر یونانی تنقیدی فکر کے احیا سے عبارت ہے اور یونانی فکر میں ارسطو کی فکر اور اس کی کتاب بوطیقہ کو بہ طور خاص پیش نظر رکھا گیا ہے۔ ایک تنقیدی ماڈل کو سامنے رکھنے کی وجہ سے نوکلایکیت خود ایک باقاعدہ تنقیدی نظریہ کی صورت اختیار نہ کر سکی۔ اٹالوی نوکلایکیت کو نظریے کے بجائے ایک تنقیدی رویہ کہا جاتا ہے، جو ارسطو کی تنقید کو اپنا راہنہ بناتا ہے۔ اٹلی میں نوکلایکی تصورات بکھری صورت میں اور انفرادی کوششوں کا نتیجہ تھے۔ جن اٹالوی نقادوں نے ان تصورات کو پیش کیا ان میں Scaliger، Castelveto، Heinsius اور Vossius قابل ذکر ہیں۔ راپن نے اعتراف کیا کہ فرانسیسیوں کے پاس فن شاعری پر کوئی کتاب نہیں تھی۔ وہ ارسطو کی بوطیقہ سے اٹالویوں کے ذریعے آگاہ ہوا۔ بوطیقہ کا فرانسیسی ترجمہ ۱۶۹۲ء میں Dacier نے کیا (۳)۔ اٹلی میں نوکلایکی تصورات تو منتشر حالت میں تھے، مگر فرانس میں انہیں منظم کیا گیا اور ایک سسٹم کی صورت دی گئی۔ یعنی نوکلایکیت میں ادب کی تخلیق، مقصد اور تحسین کے اصول باقاعدہ طور پر طے کیے گئے۔ ان اصولوں کی مدلل اور منضبط انداز میں پیش کیا گیا۔ اور ان کی پاس داری کو باقاعدہ عقیدہ (Creed) کا درجہ دیا گیا۔ یونانی تنقید کی پیروی میں نوکلایکیت کا بنیادی سرکار شاعری تھا۔ اور شاعری

میں بھی ایسے، طریے اور رزمیے کو اہمیت دی گئی۔ شاعری کی تخلیق کو فطری صلاحیت کا مرہون کہا گیا، مگر اس صلاحیت کے اظہار کو اکتسابی عمل قرار دیا گیا۔ گویا شاعر کے آزادانہ اور فطری اظہار کو قبول نہیں کیا گیا۔ شاعری کو 'کوڈ' قرار دیا گیا، جس کا علم اور پابندی شاعر کے لیے لازم گردانی گئی۔ یہ قول آئنگنز

"Art was defined as a code of rules, to code submission was held to be indispensable"

شاعری کا 'ضبط علم' دراصل یونانی اور کسی حد تک اٹلنی شعری تصورات تھے۔ ظاہر ہے علم کا حصول عقل کے ذریعے ممکن ہوتا ہے۔ چنانچہ نوکلاسیکیت نے شاعری کے لیے عقل کو ضروری ہی نہیں برتر بھی ٹھہرایا۔ بویو نے واضح طور پر لکھا

"شاعری کو عقل کے قوانین کے مطابق ہونا چاہیے۔۔۔ شاعری عقل کا جو ضرور قبول کرے گی، جو اسے مجروح کرنے کے بجائے الہامی بنا دے گا۔۔۔ عقل سے محبت کرو اور جو کچھ تم لکھو اس میں عقل سے حسن، قوت اور روشنی حاصل کرو۔"

واضح رہے کہ سولہویں صدی کے فرانسیسیوں کے لیے عقل سے مراد آدمی کی وہ برتر ذہنی صلاحیت تھی جو اس کی تمام دیگر صلاحیتوں کی نگران اور حاکم ہے۔ بالخصوص اس کی آزاد متخیلہ کی اور جو سچ اور جھوٹ میں فرق کرتی ہے (۶)۔ گویا عقل ایک وقت قوت میترہ اور ایک اخلاقی اصول تھی۔ اور شاعرانہ عمل کی برتری تسلیم کرنے کا مطلب قدیم شعری اقدار اور شعری ضابطوں کا علم اور ان کی برتری کا واضح شعور تھا۔ اور یہ شعور متخیلہ کی آزاد فکری کے پر قطع کرتا تھا۔ یعنی متخیلہ کی تنگ دھار کو قدیم شعری نمونوں کے مقررہ آفاق تک محدود کرتا تھا۔ چونکہ عقل اخلاقی شعور بھی مہیا کرتی تھی۔ اس لیے شاعری کا حتمی مقصد اخلاقی تربیت ٹھہرایا گیا۔ (یعنی یہی تصور ہمارے مولانا حالی نے پیش کیا۔)

نوکلہ کی مفکرین کو احساس تھا کہ اس نظریے میں تضاد موجود ہے فطرت اور عقل کا۔ متخیلہ کی فطرت آزادی ہے مگر عقل پابندی کی قائل ہے۔ اس تضاد کو حل کرنے کی خاطر ہی کہا گیا۔

" what was to be imitated were the general or universal truths of humanity."

گویا نوکلہ سیکیت نے جن ادبی نمونوں کی نقل پر زور دیا، انہیں عمومی اور آفاقی صداقتیں ٹھہرایا۔ اور جو آفاقی اور عمومی ہے وہ فطری بھی ہے۔ مگر سوال یہ کہ کیا اس سے یہ تضاد حل ہو جاتا ہے؟۔۔۔ غور کریں تو معصوم ہوتا ہے کہ اس دلیل سے تضاد حل نہیں ہوتا۔ جن صداقتوں کو آفاقی اور عمومی سمجھا گیا۔ انہیں دراصل ایک خاص وقت میں، ایک خاص قوم یا ایک خاص کچھ نے تشکیل دیا تھا۔ اور مخصوص مفکرین نے ان کی توجیہ کی تھی۔ یوں جنہیں عمومی صداقتیں کہا جاتا ہے وہ درحقیقت اضافی اور 'انفرادی' ہوتی ہیں۔ ہر صدقہ دراصل ایک تاریخی صداقت ہے اور ایک اپنا تاریخی تناظر رکھتی ہے۔ اس تناظر سے باہر وہ بڑی حد تک اجنبی اور غیر متعلق ہو جاتی ہے۔ اسے نئے تناظر سے ہم آہنگ اور متعلق کیا جاسکتا ہے، مگر پرانے اور نئے تناظر کا فرق اور ضرورتوں کو ملحوظ رکھ کر۔ نوکلہ سیکیت نے اس طرف توجہ نہیں دی۔ اس نے یونانی اور لاطینی تصورات کو آفاقی اور عمومی اصول گردانا اور مخصوص، منفرد اور اضافی نوعیت کے واقعات سے صرف نظر کیا۔ قدیم اصولوں کی آفاقیات کے عقیدے نے ان کی ہو بہو نقل کی روش پیدا کی۔ اور یہ نہ دیکھا گیا ارسطو نے جو اصول وضع کیے تھے، وہ ایک تو یونانی ڈرامے سے ماخوذ تھے اور دوسرا انہیں مستقبل کے لیے راہنما اصولوں کے طور پر پیش کرنے کا دعویٰ ارسطو نے کیا بھی نہیں کیا تھا۔ تاہم اس کا مثبت اثر یہ بہر حال ہوا کہ شاعر کو نابغہ خیال کیا گیا۔ بہترین اور بڑی شاعری کے تصور کو، خواہ کسی طریقے سے، قبول کیا گیا۔ اوسط درجے کی شاعری کو شاعری سے ہی خارج کیا گیا۔ بایں

ہمد نوکلیسیلیت نے تخلیقی حیثیت کو موجود و متغیر صورت حال کو پس پشت ڈالنا سکھایا۔ اور اس صورت حال میں پابند رہنے کا درس دیا، جسے محض کتابوں سے اور وہ بھی بالواسطہ اور ترجمے کے ذریعے سمجھا گیا۔ اور اسی کے خلاف فرانس میں ہی رد عمل ظاہر ہوا۔ ساں اوری ہاں اور ورنی رد عمل میں پیش پیش تھے۔ نکلتوں کی خوش قسمتی کہ اوس الذکر نے طویل عرصہ برطانیہ میں گزارا اور دبا کا ایک بڑا حلقہ اپنے ارد آئیں کر لیا۔ انگریزی کے بابائے نقد ڈرائیڈن کورنلی سے بطور خاص متاثر تھے۔

♦♦♦♦♦ ♦♦♦♦♦ ♦♦♦♦♦

### مصادر

- 1 Damrosch, Leopold, Jr. The uses of Johnson's Criticism (Charlottesville University Press of Virginia, 1976)
- 2 Engld, James, Formings the Critical Mind Dryden to Coler dge (Cambridge, MA Havard University Press 1989)
- 3 J W.H.Atkins, English Literary Criticism 17th & 18th Century (London Methuen 1966)
- 4 Richard Harlad, Literary Theory, From Plato to Barthes, (London: Macmillan, 1999)
- 5 Watson, George, The Literary Critics, A Study of English Descriptive Criticism (London: Chalto Swindus, 1964)
- 6 جمیل جہاں (ترجمہ)، رستوں سے ایبٹ نمک، (اسلام آباد نیشنل بک فؤنڈیشن، ۱۹۸۸ء)





برڈر بلکہ بیگل تک جس نے جمالیات میں فردوسی، نظامی، سعدی اور مولانا روم کی طرف اہل مغرب کی توجہ دلائی۔

مشرقی تہذیبوں میں ترجمے کے فن کا مذہبی تبلیغ و اشاعت کے علاوہ جدید زبانوں کی نشوونما اور قومیت کے شعور سے بہت گہرا تعلق ہے۔ اس تعلق کا احساس مظفر علی سید کو بھی تھا۔ اس ضمن میں وہ لکھتے ہیں:

”جہاں بھی تعلیم اور طباعت عام ہوتی ہے اور متوسط طبقہ کشمکش

حیات میں شریک ہوتا ہے، وہاں اور چیزوں کے علاوہ ترجمے کے

فن کو بھی فروغ حاصل ہوتا ہے۔ اس لیے ترجمے کو کسی معاشرے کی

روشن خیالی کا مظہر بھی کہا جاسکتا ہے۔“ (۱)

مظفر علی سید ترجمے کو دو ہی تنقید کا نام دیتے تھے۔ ان کے نزدیک ترجمہ کرنے کی دو وجوہ ہوتی ہیں، ایک تو یہ کہ ہم اپنی زبان کے ہم عصر ادب سے شکایت کرتے ہیں کہ یہ بات تمہارے ہاں کیوں نہیں، دوسرے یہ کہ دوسری زبانوں اور تہذیبوں میں جو ادب پیدا ہو رہا ہے اس کے مختلف اجزا کو ہم اپنے ادب میں جذب کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ یہ کام اس سے تو بہتر ہے کہ ہم باہر کے ادیبوں کے نام گناتے رہیں اور اپنے پڑھنے والوں کو پتہ ہی نہ ہو کہ وہ کیسا ادب تخلیق کر رہے ہیں۔ محض یورپ کا ادب ہی نہیں بلکہ یورپ سے باہر کا ادب بھی، بالخصوص تیسری دنیا کا ادب لائق اہتمام ہے۔

آج ہمارے لیے یہ جتنا ضروری ہے کہ تیسری دنیا میں لوگ کس طرح سوچتے اور محسوس کرتے ہیں، اور ہمارا ان سے کیا رشتہ ہے۔ اس کے ساتھ علاقائی زبانوں کے تراجم پر بھی توجہ دینا ضروری ہے۔

مترجم کی حیثیت سے مظفر علی سید کو نمایاں مقام و مرتبہ حاصل ہے۔ وہ ترجمہ کرتے وقت نفس مضمون کو گرفت میں رکھتے تھے اور لفظی ترجمہ کرنے کی بجائے خیال و فکر

کو بیان کرنے پر توجہ دیتے تھے۔ انگریزی، فارسی اور فرانسیسی ادب سے ان کی دہشتی حد درجہ تھی۔ ترجمہ کرنے کی صلاحیت اور دہشتی کو نکھارنے میں ان کی علمی درسگاہ گورنمنٹ کانج لاہور نے بنیادی کام انجام دیا۔ گورنمنٹ کانج لاہور میں ”سودھی ٹرانسلیشن سوسائٹی“ پطرس بخاری کی کیمبرج سے واپسی پر ۱۹۳۳ء میں قائم ہوئی، جسے ریٹائرڈ پرنسپل گورداس سودھی کے نام سے منسوب کیا گیا جو گورنمنٹ کانج لاہور کے ڈراما کلب کے بانی اور نگران تھے۔ ابتدا میں اس سوسائٹی کا مقصد مغربی سٹیج ڈراموں کا ترجمہ اور پیش کش تھا۔ پطرس بخاری، اتیار علی تاج اور صوفی تبسم نے مغربی ڈراموں کے اردو تراجم فراہم کیے۔ بعد میں اس سوسائٹی کے مقصد میں توسیع کی گئی اور ڈراموں، افسانوں کے علاوہ تنقیدی مقامات کے تراجم بھی پڑھے جانے لگے۔

یہاں مظفر علی سید نے بریڈلے کے افتتاحی کسٹورڈین پتھر کا ترجمہ ”شعر براے شعر“ کے عنوان سے کیا۔ زمانہ طالب علمی میں انہوں نے آلدس ہکسلے کے طویل مقامات ترجمہ ”ادب میں سو قیادہ پن“ کے نام سے اور ڈی۔ ایچ لارنس کے عہد آفریں مقامات ”عربی اور فحاشی“ کے تراجم پیش کیے۔ یہ ۱۹۵۲ء کا دور تھا جب وہ گورنمنٹ کانج کے اہلی محلے ”راوی“ کی ادارت سنبھالے ہوئے تھے۔ اسی بنیادی تربیت کا نتیجہ یہ رہا کہ انگریزی، فرانسیسی، فارسی اور عربی کے تراجم میں انہیں ملکہ حاصل ہو گیا۔

مظفر علی سید نے ڈی ایچ لارنس کے فکشن کے سلسلے میں تنقیدی مضامین کو اردو میں ترجمہ کیا اور اس کتاب کے دیباچے میں اس تربیت گاہ کو ان الفاظ میں خراج پیش کیا

”اب مدت سے معلوم نہیں فن ترجمہ کی یہ تربیت گاہ کس عالم میں

ہے۔ تاہم اس ربط باہم کی یاد میں جو اس دیرینہ ادارے کے

اراکین اور راقم السطور کے مابین ۱۹۳۸ء - ۱۹۵۲ء کے بار آور

برسوں میں قائم رہا اور اس کی سرگرمیوں میں شریک، اساتذہ و طلبہ

کی رہنمائی اور رفاقت کے امتنان کے طور پر اس کا رجحان کو سی بزم  
کے نام منتسب کیا جاتا ہے۔“ (۲)

انگریزی ناول نگار، افسانہ نویس اور نقاد ڈی۔ ایچ۔ رنس کے مقدمات کو عمدہ اردو ترجمے کے  
ساتھ پیش کرنے کا سبب مظفہ علی سید کے سر ہے۔ ڈی ایچ رنس کے منتخب مقدمات کا یہ  
ترجمہ کتابی شکل میں ۱۹۸۶ء میں مکتبہ ”سلوب“ کراچی نے شائع کیا۔ اس ترجمے کو ادبی  
حلقوں میں خاصی پذیرائی ملی اور تقریباً تمام بڑے ناقدین نے اسے سراہا۔ اس ترجمے کے  
بارے میں مشفق خواجہ لکھتے ہیں:

”لارنس نے فکشن کی تنقید پر جو مقدمات لکھے ہیں، ان میں اہم  
ترین مقدمات کو مظفہ علی سید نے اردو میں منتقل کیا ہے۔ اصل  
انگریزی مقدمات جن دونوں کی نظر سے گزر رہے ہیں وہ بخوبی اندازہ  
کر سکتے ہیں کہ لارنس کی تنقید کو اردو میں پیش کرنا کوئی آسان کام  
نہیں۔ مظفہ علی سید نے لارنس کے مطالب کو ایسی خوش اسلوبی سے  
اردو کا روپ دیا کہ ترجمہ پر اصل کا گمان گزرتا ہے۔“ (۳)

اس کتاب میں مظفہ علی سید نے رنس کے تنقیدی عمل کی عمدہ وضاحت کی ہے اور ضمیمے کے  
طور پر، رنس کے منتخب نکتہ اب پر محمد حسن عسکری کا تبصرہ اور ایف۔ آر یوس کا خط عسکری  
کے نام شامل کیا گیا ہے۔ کتاب کے آخر میں ایک مفصل فہرست ان کتابوں کی ہے جو  
لارنس نے تنقید پر لکھیں اور وہ بھی جو، رنس پر لکھی گئی ہیں۔ کتاب میں لارنس کے جن  
مقالموں کا ترجمہ پیش کیا گیا ہے ان میں ”ناول کیوں اہمیت رکھتا ہے؟“، ”اخلاق اور  
ناول“، ”ناول کے مسئلے پر“، ”لارنس ہارڈی کا مطالعہ“ اور ”تقصیہ کا ایک ناول“ جیسے اہم  
مقالات شامل ہیں۔

نیز تنقیدی مقدمات کے ترجمے، عمل کے سامنے کھڑے اہم مسائل اور مظفہ

علی سید کی ترجمہ کرنے کی صلاحیت کا اندازہ کیا جائے گا۔ ڈی۔ ایچ۔ لارسن لکھتا ہے

"Why the novel matters?

We have curious deas of ourselves We think  
of ourselves as a body with a spirit in it, or a  
body with a soul in it, or a body with a mind in  
it 'Men sana incorpore sano' The years drink  
up the wine, and at last throw the bottle away,  
the body of course being the bottle." (۴)

اہل زبان جانتے ہیں کہ ڈی۔ ایچ۔ لارسن کی زبان کتنی پامچورہ، شستہ اور روں  
ہے اور مندرجہ بالا بیان کو مظفر علی سید اردو زبان میں ڈھالتے ہوئے اس بات کو ملحوظ رکھے  
ہوئے کہ بیان کی اصل روح کو بھی نہیں نہ پہنچے اور زبان و بیان کی روانی بھی برقرار  
رہے۔ ترجمہ کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں:

"ناول کیوں اہمیت رکھتا ہے؟ ہم اپنے بارے میں عجیب و غریب  
خیالات رکھتے ہیں۔ ہم خود کو ایک جسم سمجھتے ہیں جس میں جان پائی  
جاتی ہے یا ایک بدن جس میں ایک روح موجود ہے۔ یا ایک قالب  
جس میں ایک ذہن بھی ہے، "متوازن بدن میں متوازن دماغ"۔  
سن و سال شراب پی جاتے ہیں اور آخر میں بوتل کو پھینک دیتے  
ہیں۔ بوتل بلاشبہ بدن کو ہی سمجھا جائے گا۔" (۵)

یہاں لفظ (Curious) کے معنی غت میں "جاننے کا خواہش مند، جستجو کرنے والا، عجیب،  
غیر معمولی، حیرت انگیز، انوکھا، نادور، فحش، شہوت انگیز کتاب وغیرہ درج ہیں۔ (۶) جس  
کے لیے مظفر علی سید نے پامچورہ اردو میں "عجیب و غریب" کا لفظ منتخب کیا ہے۔ اسی طرح



"Mens sana in corpore sane" کا نہایت طبعی اور رواں ترجمہ "متوازن بدن میں متوازن دماغ" قابل غور ہے۔

اسی طرح ایک دوسرے مقالہ جس کا عنوان "Morality and the novel" جسے مظفر علی سید نے "اخلاق اور ناول" کے عنوان کے تحت ترجمہ کیا ہے۔ اس مقالے کا یہ پیرا اُراف بھی قابل توجہ ہے، پورا مضمون مظفر علی سید کے فن ترجمہ پر دسترس کا عمدہ نمونہ ہے۔ مصنف "وین گوخ" کے فن کے بارے میں لکھتا ہے

"When Van Gogh paints sunflowers he reveals, or achieves, the vivid relation between himself, as man, and the sunflower as sunflower, at that quick moment of time His painting does not represent the sunflower itself is We shall never know what that sunflower itself is. And the camera will visualise the sunflower for more perfectly than Van Gogh can." (۷)

اب اس اقتباس کا رواں دواں اور بامحاورہ ترجمہ ملاحظہ ہو، خیال رہے کہ یہ ترجمہ نہ تو آزاد ہے اور نہ لفظ بہ لفظ۔ اس کے باوجود اس میں اپنی زبان کے تمام وسائل کا بھرپور استعمال ملتا ہے اور ان لوگوں کی ذہنیت پر ترس آتا ہے جو اردو زبان کی کم دانشی کا گلہ کرتے ہیں:

”جب ”وین گوخ“ سورج مکھی کے پھول کی تصویر کشی کرتا ہے تو وہ اپنی ذات (بطور انسان) اور سورج مکھی (بطور پھول) کے درمیانی

رہے، جو وقت کے اس دھڑکتے لمحے میں روشن رہتا ہے، منکشف کرتا ہے یا مکتسب۔ اس کی تصویر محض سورج مکھی کی نہ ندی نہیں کرتی کیونکہ ایسی صورت سُرّی تو دین گونے سے کہیں زیادہ ہمیل طور پر ایک کیمرہ انجام دے سکتا ہے۔“ (۸)

اس پیرا گراف میں "Quick moment of time" کا پانچواں ترجمہ اس دھڑکتے لمحے میں نہ صرف پورے معنی دے رہا ہے بلکہ جملے کے اندر موجود پوری توانائی کا اظہار بھی ہو رہا ہے۔ عموماً لفظ "Reveals" بیان کرنے اور "Achieve" حاصل کرنے کے معنوں میں استعمال ہوتا ہے لیکن اسے ادبی تنقید کی زبان کے دائرے میں آتے ہوئے "منکشف" اور "مکتسب" جیسے لفظوں کے ذریعے ادا کیا گیا ہے۔

جہاں تک بڑے انسانی رشتوں اور احساسات کا تعلق ہے وہ ابھی انسانوں اور قوموں میں ایک جیسے ہیں۔ مثلاً نفرت، محبت، حسد وغیرہ۔ لیکن ایک ہی رشتے کے تحت کون سے انسانی احساسات آتے ہیں، یہ چیز ہر قوم میں مختلف ہوگی۔ قوموں کے تجربات میں بھی یہی امتیاز ہوتا ہے۔ اس سے مراد یہ ہے کہ ہر شے کے رد جو ثانوی مرکبات ہوتے ہیں ان کے اجزاء ترکیبی ایک جیسے نہیں ہوتے۔ چنانچہ یہیں سے وہ چیز پیدا ہوتی ہے جسے ہم کسی زبان کی روح یا شخصیت کہتے ہیں اور حقیقت یہ ہے کہ ہر زبان کے ایسے اسالیب بیان اور ذخیرۃ الفاظ کا ایک حصہ ایسا ہوتا ہے جسے کسی دوسری زبان میں منتقل نہیں کیا جاسکتا، یا کم از کم ترجمہ کرنے میں دشواری پیش آتی ہے۔ ایسا عموماً تخلیقی نثر یا شعری کو دوسری زبان میں منتقل کرتے ہوئے ہوتا ہے۔ مظفر علی سید اس مشکل منزل سے بھی بڑی آسانی سے گزرے ہیں۔ انہوں نے ترکی، فارسی، روسی اور انگریزی افسانوں، حکایات وغیرہ کا ترجمہ کیا۔ "کتا اور بیل" کے عنوان سے چند روسی حکایات کو "بیل و نہر" کی ۱۹۵۷ء کی اشاعت میں اکٹھا کیا گیا ہے۔ یہی حکایات "نقوش" کے طنز و مزاح نمبر

”۱۹۵۹ء“ کی اشاعت کا بھی حصہ ہیں۔

منظفر علی سید خود روسی زبان نہیں جانتے تھے۔ یقیناً یہ ترجمہ انگریزی ترجموں کے دریغے ہی اردو میں آیا لیکن نہایت دلچسپ انداز میں ”ستا وریل“، ”گدھا اور بلبل“، ”استرے“، ”سینک اور بندر“، ”اود بلو“، ”ناہ قیہ ات“، ”زمیندار صاحب و رکیسرو“، ”بھیڑیں اور بھیڑیے“، ”چنگ اور تتلی“ کے عنوانات کے تحت مختصر حکایت ترجمہ کی گئی ہیں۔ اور ان کی معنویت میں اضافہ کرنے کے لیے ”ریل و نبار“ نے کارٹونوں کا اہتمام کیا ہے۔ ہر مختصر حکایت کے سامنے ایک کارٹون وضع حتیٰ جسے (Caption) کے ساتھ موجود ہے۔ آخری حکایت چنگ اور تتلی منظوم ہے۔ تمثیلی اور معنوی لحاظ سے اس منظوم حکایت میں مظفر علی سید نے زبان و بیان کے وسائل کو اس طرح استعمال کیا ہے کہ اصل کا گمان ہوتا ہے۔ نمونہ ملاحظہ ہو

ایک چنگ نے بڑھ بڑھ کے بادلوں کو چھوا  
تو نیچے، وادی میں، اک تیری کودی یہ صدا  
یقین مانو، تمہیں دیکھنا بھی مشکل ہے  
نہ جانے چیونٹی ہے، ذرہ ہے کوئی، یا تیل ہے  
ہوائے شوق کہ مجھ کو اڑائے جاتی ہے  
حسد کی آگ میں تم کو جلانے جاتی ہے

حسد کی آگ؟ اتنا غرور! رہ تو سہی  
تمہارے بس میں ہے کیا؟ کل کے مجھ سے کہہ تو سہی  
تم آسمان کا تارا بنی ہوئی ہو کیا؟  
تمہارا جسم زمیں تک ہے ڈور میں جکڑا  
یہ زندگی تو مسرت سے دور ہے پیاری  
تمہیں بلندی پہ ناحق غرور ہے پیاری

میں تم سے پست تھی، آپ اڑ تو سکتی ہوں  
 جدھر بھی چاہوں اسی وقت اُڑ تو سکتی ہوں  
 مجھے پسند نہیں رندوں کو راتِ اگلاں  
 کسی کے لطف کی خاطر غلام بن جاؤں (۹)

”موت کا جشن“ ترکی کے افسانہ نگار جودت قدرت کے افسانے کا ترجمہ ہے جو ”نیل و نہار“ کی ۱۹۶۲ء کی اشاعت میں شامل ہے۔ مظفر علی سید نے اسے ترجمہ کرتے ہوئے تخلصی اور معنوی دونوں لحاظ سے پریم چند کے افسانے ”کفن“ کو ذہن میں رکھا ہے۔ یہ افسانہ بھی ”کفن“ کی طرح موت کا جشن ہی ہے۔ یہی افسانہ پشتاور ست شائع ہوا ہے۔ دلی جریدے ”احساس“ کی عالمی کہانی نمبر ۱۹۷۶ء کی شامت میں بھی شامل ہے لیکن وہاں اس کا نام ”بھوک اور موت“ رکھا گیا ہے۔

ہفت روزہ ”نیل و نہار“ ۱۹۶۲ء میں کاریل چایک (وفات ۱۹۳۸ء) کے ایک افسانے کا ترجمہ شامل ہے۔ کاریل چایک چیکو سلواکیہ کا مشہور مصنف تھا۔ اس کے شعر ڈرامے اور افسانے دیگر زبانوں میں ترجمہ ہوئے۔ اس کے افسانوں کا رنگ منظر، بے حد متین اور دھیمہ ہے۔ وہ بے حد طوفانی اور بیجانی باتوں کو آہستگی سے اُتر جاتا ہے۔ مظفر علی سید نے ترجمہ کرتے وقت زبان و بیان کی نرمی پر خاص توجہ دی ہے۔ اس افسانے کا عنوان ”تکون“ رکھا جو شوم، بیوی اور ایک تیسرے فرد کی چھوٹی سی کہانی ہے۔ مکالمہ نگاری پر بھرپور توجہ دیتے ہوئے ڈرامائی عنصر کو ابھارا گیا ہے۔

”آج کی دنیا سے اقبال کا ارتباط“ فارسی کا ایک عالمانہ تنقیدی مقالہ ہے جسے پروفیسر صبرتہ یری نے لکھا ہے۔ اس کا ترجمہ حواشی و اختلاقی تشریحات کے ساتھ مظفر علی سید نے کیا جسے ”فتون“ نے ۱۹۸۲ء کی اشاعت میں شامل کیا۔ مقالے کے ابتدائی وضاحتی نوٹ کے انداز میں مقالے کے مترجم نے اس مقالے، انگریزی سے ترجمہ کیا ہے۔ لگتے ہیں

”ایرانی پروفیسر صدر تہ یزی نے جو اڈنبرا یونیورسٹی میں شعبہ فارسی کے صدر ہیں، دہلی میں جشن اقبال کے صد سالہ تقریبات کے دوران برطانیہ کے مندوب کی حیثیت سے ۱۹۷۷ء میں یہ مقالہ پڑھا تھا۔ صل انگریزی متن جو علی سردار جعفری اور کرتار دگل کی ادارت میں چھپنے والی یادگاری کتاب میں سب سے پہلے مقالے کے طور پر شائع ہوا ہے۔“

مترجم نے یہ مقالہ انگریزی میں دیکھا، پڑھا اور ترجمہ کیا۔ البتہ یہ طے ہے کہ اس مقالے کو اقبال کی فارسی شاعری کی روشنی میں دیکھا گیا ہے کیونکہ فارسی زبان سے مظفر علی سید کی واقفیت خاصی تھی۔ وہ فارسی دانشور علی شریعتی کے بہت قائل تھے۔ ”نیادور“ کے جدید ایرانی ادب ۱۹۸۳ء میں علی شریعتی کے ایک تعارف کے ساتھ ان کے وقیع و طویل مقالے ”مسنویت۔ فن و ادب اور مذہب کی ذمہ داری“ کا ترجمہ بھی شامل ہے جو مظفر علی سید نے فارسی سے کیا ہے۔ مظفر علی سید نے ترجمہ کرتے ہوئے ڈاکٹر علی شریعتی کے خطابیہ انداز کو برقرار رکھنے کی کوشش کی ہے۔

”نفس انسانی کا نغمہ گر“ کے عنوان سے کونریڈ ایکن کا مختصر تعارف اور ایک منتخب نظم ”قد“ کی ۱۹۷۳ء کی اشاعت کا حصہ ہے۔ کونریڈ ایکن نے شاعری کے بارے میں جن خیالات کا اظہار کیا ہے اسے اردو ترجمے کے ذریعے اردو دان طبقے تک پہنچانے کی کوشش کی گئی ہے۔

جریدہ کے افسانہ نمبر (نمبر ۳) میں ایک ایرانی افسانے کا ترجمہ شامل ہے۔ ایرانی تخلیق کار جلال آل احمد سے مظفر علی سید بہت متاثر تھے۔ ان کی افسانوی تخلیق کا ترجمہ ”سب کا بچہ“ کے عنوان سے کیا گیا۔ جلال آل احمد کی زبان رمز و کنایہ سے مملو تھی اور اس میں ہر بات اشاریہ کہی جاتی تھی۔ اگرچہ عام سادہ بول چال کی زبان اس کا خاصہ



تھی لیکن اس میں بے پرمعنی اشارے ہوتے کہ قری شروع سے آخر تک اس کی گرفت میں رہتا ہے۔ اس اہم خوبی کے پیش نظر اس افسانے کا ترجمہ کبھی سادہ اور روزمرہ کی زبان میں کیا گیا ہے۔ اس میں بچے کی زبان سے جو مکالمے ادا کیے گئے ہیں وہ نہایت فطری معلوم ہوتے ہیں اور ان کا ترجمہ کرتے ہوئے مظفر علی سید نے اس فطری انداز کو ملحوظ رکھا ہے جو اصل افسانے میں موجود تھا۔ بچہ کش مشینیں کی ضد کرتا ہے اور جب پھیری والے کے پاس کش مشین دیکھتا ہے تو اپنی امی سے یوں مخاطب ہوتا ہے

”می دان تش مش بھی ہے نا اس کے پاچھ“ (۱۰)

کسی مترجم کے لیے کرداروں کے اس فطری مکالمے کو اپنی زبان میں ادا کرنا مشکل ہو جاتا ہے اور مظفر علی سید نے اس تخلیقی کاوش کے بنیادی مزاج اور اھٹاپے کو سمجھتے ہوئے اسے اردو ترجمے کی شکل دی ہے۔ جلال آل احمد کے ایک اور افسانے کا ترجمہ بھی ”نیا دور“ ۱۹۸۳ء کے خاص نمبر کی زینت ہے۔ اس افسانے کو ”حالت کی تمنا“ کے عنوان کے تحت ترجمہ کیا گیا ہے اور جلال آل احمد کے اسلوب کی روانی کو ملحوظ رکھا گیا ہے۔

شعری تراجم زیادہ مشکل اور اہمیت کے حامل ہوتے ہیں۔ بنیادی وجہ یہ ہوتی ہے کہ شعری زبان نثر سے نہ صرف مختلف ہوتی ہے بلکہ اس میں معنوی جہتیں بھی کئی ہو سکتی ہیں۔ خود مظفر علی سید کو بھی اس دشواری کا احساس تھا۔ وہ نثری اور شعری تراجم میں فرق کو سمجھتے تھے۔ وہ شعری تراجم کے بارے میں یوں رقم طراز ہیں

”شعر کا ترجمہ شعر میں کوئی آسان کام نہیں، خصوصاً اس وقت کہ

شاعر کا ذاتی ہیج اصل زبان کے سانچے میں ڈھل کر ابھرا ہوا۔“ (۱۱)

ایملی ڈکنسن (Emily Dickinson) کا مختصر تعارف اور شعری ترجمہ (مشمول

قد ۱۹۷۲ء) کافی دلچسپ اور توجہ طلب ہے۔ ایملی کی دنوں نظموں کا ترجمہ کرتے ہوئے ان کے عنوان بھی رکھے ہیں جبکہ ڈکنسن کی نظموں کے عنوان موجود نہیں۔ نمونہ ملاحظہ ہو

### ایک گھونٹ

I took one draught of life      زندگی ایک گھونٹ پی میں نے  
I will tell you what I paid      قیمت اس کی ادا یہ کی میں نے  
Precisely an existence      ایک سام وجود - بیش نہ کم  
The market price, they said      نرخ بازار تھا یہی اس دم  
They weighed me Dust by Dust      ذرہ ذرہ ٹکی مری منی  
They balanced Film with Film      کہ ترازو میں نہ تھی جاے نفس  
Then handed me my Being's worth      مل گیا مومن مجھ کو ہستی کا  
A single Dram of Heaven!      ایک رتی بہشت کی اور بس

یہاں ایمیلی ڈکنسن نے اپنی زبان و ثقافت کے استعارات اور تشبیہات سے استفادہ کیا ہے اور ترجمہ کرتے ہوئے مظفر علی سید نے اصل معنوی قوت اور روح کو برقرار رکھتے ہوئے اپنی زبان سے فائدہ اٹھایا ہے۔ یہاں "market price" کے لیے "نرخ بازار" کی اصطلاح نہ صرف صوتی اثرات میں عمدہ ہے بلکہ پورے معانی و مفہوم کو بھی سامنے آتی ہے۔ اسی طرح "They weighed me, Dust by Dust" کے لیے "ذرہ ذرہ ٹکی مری منی" معنوی اور تکنیکی لحاظ سے بھرپور ترجمہ معنوم ہوتا ہے۔ اب انگریزی محاورے کے مطابق "They balanced Film with Film" جتنا رواں اور پُر معنی ہے۔ اتنا ہی اس کا اردو ترجمہ "ترازو میں تھی نہ جائے نفس" قابل فہم اور عمدہ ہے۔

ایمیلی ڈکنسن کی شاعری کی بنیادی خوبی یہ ہے کہ اسے کم سے کم اور چھوٹے سے چھوٹے جملے میں زیادہ سے زیادہ بات کرنا ہے اور لفظوں کے بین السطور بھی کافی کچھ رہتا ہے۔ ایمیلی کی نظموں کا ترنم، قافیہ اور موزوں اوقوف کی طرف فطری رجحان اس بات کا متقاضی تھا کہ اسے ترجمہ کرتے ہوئے بھی وہی لب و لہجہ برقرار رکھا جائے۔ مظفر علی سید

نے اس ہار یک نکتے کو ترجمہ کرتے ہوئے پیش نظر رکھا ہے۔

”وائس اسٹیونز“ کی ایک نظم کا ترجمہ بعنوان ”پتوں کے نیچے“ قند کی ستمبر ۱۹۷۲ء کی اشاعت میں شامل ہے۔ اس نظم کا ترجمہ کرتے ہوئے مظفر علی سید نے فارسی تراکیب اور الفاظ زیادہ استعمال کیے ہیں۔ کئی نئی تراکیب عمدہ معلوم ہوتی ہیں اور موسیقیت و ترجمہ کا بھی اہتمام دکھائی دیتا ہے۔ نمونہ ملاحظہ ہو۔

چینتے پتے ہیں، ان کی چیخ میں کیا آسانی التفات  
کوئی انسانی ام، مرگ دلیراں کا دھواں اس چیخ میں مخفی نہیں  
چینتے پتے کہ جن کے ماورا کچھ بھی نہیں  
بے تصور کون کر سکتا ہے معنی کی تلاش  
گوش کی پرواز کیا، دریافت کیا اس کے بغیر  
آخرش اک چیخ ہے جس سے کسی کو واسطہ کوئی نہیں (۱۲)

مرگ دلیراں، بے تصور، گوش کی پرواز چند ایسی تراکیب ہیں جو اختراعی ذہن کی نشان دہی کرتی ہیں۔ کونریڈ ایکن (Conrad Aiken) کی ایک نظم کا شعری ترجمہ (مشمولہ انتخاب ”قند“ ۱۹۸۲ء) پیش کرتے ہوئے بھی ایسی ہی نکتہ آفرینی سے کام لیا گیا ہے۔ نظم کا ایک حصہ اور اس کا ترجمہ بطور نمونہ ملاحظہ ہو۔

سے کہ پند، نفسی میں اتراتے  
O little foplings of the pride  
پھرتے ہو  
of mind  
جموں کو رکھتے ہو  
Who warp the phrase in  
عطر حنا میں بسا کر  
lavender, and keep it  
کہ اک روز ان کی فرمائش کرو  
In order to display it  
اور تم - جو ہماری محبت کو ہم سے بچاتے ہو  
and you, who save our loves -  
جیسے محبت کی کافی نہ ہوں کائناتیں  
As if we had not words of love enough

س ترجمے میں لفظی اور معنوی لحاظ سے کوئی کمی نہیں اور تخلیقی فنکار کا کوئی لفظ یا خیال ضائع نہیں ہو اور ترجمے میں نہ جلتے ہوئے اردو دان طبقے کو وزن یا بحر سے بھی شکایت نہیں ہو سکتی۔

”جون اسٹورڈی“ کی ایک نظم کا ترجمہ ”سندھن“ کے عنوان سے ”افکار“ ۱۹۸۱ء کا حصہ ہے۔ اس نظم کا ترجمہ کرتے ہوئے مظہر علی سید نے جون اسٹورڈی کے اس جذبہ خیر و گمان کو خراج پیش کیا ہے جو ان کے ”اردو پاکستان کی یادگار“ ہے۔ جون اسٹورڈی نے ایک سندھی عورت کو موضوع بنایا ہے۔ سندھی عورت جو مشقت کی عادی ہے اور اپنا بوجھ خود اٹھ سکتی ہے۔ اس ترجمے میں اصطلاحات اور الفاظ استعمال ہوئے ہیں وہ ہماری مٹی کی خوشبو میں رچے بے ہیں جیسے،

اس کے رخ کے پیچھے چندری جھول رہی ہے

سر پر اک سنگین مرتباں دھرے

ہوا میں بہتی جاتی ہو

اپنی چال میں کوئی جھٹکا لے بنا (۱۴)

”مخواب“ کی اشاعت ۱۹۸۲ء میں ایک گجراتی شاعر غلام محمد شفیع کی نظم ”جیسامیر“ کا ترجمہ کیا ہے۔ ”جیسامیر“ اجستھان کا ایک قلعہ بند شہر ہے، جس کا نام ۱۹۷۱ء کی جنگ میں ہر ایک کی زبان پر تھا۔ مگر یہ نظم اس سے نو سال پہلے لکھی جا چکی تھی۔ شاعر غلام محمد شیخ گجراتی زبان کے ایک فکری جریدے کے مدیر بھی تھے اور تاریخ فن جمالیات کے استاد بھی۔ ان کی نظم کا ترجمہ مظہر علی سید نے اس طرح کیا کہ ہر منظر اور اس کی جزئیات ایک دوسرے میں گم ہو کر متحرک ہو جاتی ہیں۔

”غیر جدید“ انگریزی نظموں کے عنوان کے تحت چند ایسے شعراء کے کلام کا نمونہ

اردو زبان میں پیش کیا گیا ہے جو یا تو انگریزی شاعری میں جدید تحریک شروع ہونے سے

پہلے وفات پا چکے تھے یا وہ ایلٹ، پاؤنڈ اور ٹرنس ایسے جدید شاعری کے ناموں سے غیر متعلق تھے۔ یہ غیر جدید انگریزی نظمیں ”اسلوب“ ۱۹۸۳ء کی اشاعت میں شامل ہیں۔ جن شعراء کے شعری تراجم کیے گئے ان میں ہیکلی، بروئی، ٹومس ہارڈی، جی۔ ایم۔ بولکنز، کپلنگ، جیمز جونز اور ڈی۔ سی۔ لارنس کی تخلیقات ہیں۔ ان تراجم کے بارے میں منظر علی سید لکھتے ہیں:

”اب ترجمے پر چند گزارشات۔ اصل نظموں کی طرح اثر ترجمے بھی

ایک جیسی پابندیوں کے ساتھ کیے گئے ہیں۔ تاہم محض قافیے کی

مجبوری سے حشو و زوائد کے اضافے سے پرہیز کیا گیا ہے۔“ (۵)

ان تراجم سے اصل شاعر کے کمالات یا کم سے کم اس کے فکر و احساس کی پہچان کی بہتر اندازہ ہو سکتا ہے۔ چونکہ وہ خود شاعر تھے اس لیے شاعرانہ تلازمات تک ان کی رسائی عام ناقدین سے زیادہ تھی۔ ان کے ذاتی کاغذات کی چھان بین کے دوران چند غیر مطبوعہ نثری و شعری تراجم بھی ملے جن کے عکسی نمونے میرے پاس محفوظ ہیں۔ ان میں سے چند تراجم تواریخ کے ساتھ ہیں مثلاً (چکنی مٹی کا گلدان ۱۹۴۵ء)، گھٹن، نظر سے خبر تک، شستہ کوزہ اور سسلی کے افسانہ نگار جودلی ورگا کے افسانے کا ترجمہ ”چھنال دیدہ“، ”خوابوں میں پھرتے ہوئے مناجات“ میکسکو کی ایک نظم کا ترجمہ ہے، ”انجیر مقدس“، ”پراگھنا“ اور ”مساس“ جیسے تراجم شامل ہیں۔ ان غیر مطبوعہ تراجم کو دیکھتے ہوئے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ وہ ایک ایک لفظ پر کتنی محنت کرتے تھے۔ انہیں کئی بار کانٹے اور بنیادی تنقیدی شعور کا استعمال کرتے ہوئے اردو زبان کے ذخیرے میں سے بہترین کا انتخاب کرتے تھے۔

منظر علی سید کی بحیثیت مترجم اہمیت اس بات میں مضمر ہے کہ انہوں نے تراجم کو محض تراجم نہیں سمجھا بلکہ وہ انہیں فن انسانیت کی تاریخ میں ایک بین الاقوامی نقطہ نظر کی پیداوار گردانتے تھے۔ ان کے نزدیک تراجم بین الاقوامی انداز نظر پیدا کرنے کا وسیلہ



ہوتے ہیں۔ ترجمے کی عربی تعریف کے مطابق ترجمہ "نقل کلام" کا تقاضا یہ ہے کہ جس زبان میں نقل ہو اس میں تقریباً ویسا ہی اثر پیدا کر دے جیسا اصل زبان میں ہوا تھا۔ ہمیں ترجمے سے خوفزدہ ہونے کی بجائے اس تنگ نظری سے خوفزدہ ہونا چاہیے جو اثر انگیزی کا دعویٰ تو رکھتی ہے لیکن اثر پذیری کو حرام سمجھتی ہے۔ دراصل عالمی ادب کے تصور کو ایک ٹھوس حقیقت میں تبدیل کرنے کے لیے ترجمہ ایک ناگزیر وسیلہ ہے اور مظفر علی سید جیسے وسیع المطالعہ شخص کے لیے یہ کام اس لیے بھی دلچسپ تھا کہ وہ اپنے قارئین کو محض یورپی ادیبوں کے ناموں سے متاثر کرنے کی بجائے ان کے کام سے براہ راست متعارف کرانا چاہتے تھے۔



## حوالہ جات

- ۱۔ "اردو زبان میں ترجمے کے مسائل" مشمولہ "اردو زبان میں ترجمے کے مسائل"، مرتب ڈاکٹر اعجاز راہی، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ص ۳۳
- ۲۔ ویباچہ "فلشن، فن اور فلسفہ"، ص ۷
- ۳۔ "اظہارِ یہ" مشمولہ ماہنامہ "اسلوب" شمارہ ۱۹۸۶ء، ص ۱۶
- ۴۔ D H Lawrence Selected Literary Criticism, p 102
- ۵۔ "فلشن، فن اور فلسفہ"، ص ۳۳
- ۶۔ آکسفورڈ انگلش اردو ڈکشنری، ص ۳۵۶
- ۷۔ D.H. Lawrence Selected Literary Criticism, p 108
- ۸۔ "فلشن، فن اور فلسفہ"، ص ۴۱

۹۔ ”روسی حکایت“ ترجمہ مظفر علی سید مشمول ہفت روزہ ”لیل و نہار“، شمارہ ۱۹۵۷ء، ص ۳۲

۱۰۔ فسانہ ”سب کا بچہ“ مشمول ”جریدہ“ شمارہ ۳، ص ۴۷

۱۱۔ ملی ڈانس، تعارف و ترجمہ مشمول ”قند“ ۱۹۷۲ء، ص ۶۴

۱۲۔ مشمول ”قند“ ۱۹۷۲ء، ص ۴۲

۱۳۔ ”قند“ انتخاب نمبر ۱۹۸۲ء، ص ۴۹

۱۴۔ ایضاً

۱۵۔ ”غیر جدید نظمیں، تعارف و ترجمہ“ مشمول ”اسلوب“ ۱۹۸۳ء، ص ۵۸۳

## رشید جہاں کے افسانوں میں عورت

Rashid Jehan is famous for having provided Urdu short story writing with a new direction. Her short stories are significant in that they aroused the revolutionary spirit and gave fresh impetus to society. The present article seeks to address the concept of woman as displayed in her short stories.



رشید جہاں نے جب افسانہ نگاری کی دنیا میں قدم رکھا تو ان کی توجہ معاشرے کی گاڑی کے اس پتے کی طرف مبذول ہوئی جو توازن بگڑنے کی وجہ سے زمین میں دھنسا ہوا تھا۔ ان کے افسانوں میں سماجی اور معاشی قد ار کا نیا شعور اور نیچے متوسط طبقوں کی زبوں حالی کا درد گیر احساس ایک ساتھ نظر آتا ہے۔ ان کو اس بات کا یقین تھا کہ خواتین کی زبوں حالی اور پسماندگی کے لیے معاشرہ ذمہ دار ہے۔ لہذا خواتین کی حالت بہتر بنانے کے لیے سماج کی ذہنیت بدلنے کی ضرورت ہے۔ اس کام میں انہوں نے عملی کوششوں ساتھ ساتھ قلم کا سہارا بھی لیا اور اپنے کے ذریعے عورتوں پر بے جا پابندیوں کے خلاف احتجاج کیا۔ یہ نہیں ہے کہ رشید جہاں اردو کی پہلی خاتون افسانہ نگار ہیں۔ جب انہوں نے افسانہ نگاری شروع کی تو محترمہ م۔ ز۔ بیگم، مہر آرا بیگم، ایس۔ نصرت رعن، ام الحکیمہ مریم، مسز یوسف الزماں، عظمت النساء، فضل فاطمہ، رضیہ ناصر، فاطمہ بیگم انصاری، واقعہ

سلطانہ، تہذیب فاطمہ عباسی، سلطانہ سعید، صفرا ہمایوں مرزا، محمدی بیگم، طاہرہ دیوی، نذر سجاد حیدر، حجاب اسماعیل وغیرہ اپنے افسانوں کے ذریعے بتا رہی تھیں کہ دنیا کے تمام مذاہب نے عورت کو بلند مقام پر فائز کیا ہے مگر سماج ان کے ساتھ خیر منصفانہ سلوک کر رہا ہے۔ جبکہ سب جانتے ہیں کہ خواتین کو نظر انداز کر کے کوئی معاشرہ ترقی نہیں کر سکتا۔ دوسری خواتین افسانہ نگاروں کے مقابل رشید جہاں انقلابی ذہن کی مالک تھیں۔ وہ معاشرے میں واضح تبدیلی لانا چاہتی تھیں۔ اس لیے انہوں نے آزادی نسواں کے تئیں معاصر خواتین افسانہ نگاروں کی طرح مصالحتی نہیں بلکہ جارحانہ رویہ اختیار کیا۔ پسند کی شادی کی اجازت، جہیز، مہر، طلاق اور وراثت کے حقوق کو موضوع بنایا۔ قدمست پرستی کے خلاف نڈر ہو کر صدائے احتجاج بلند کی۔ سماج کی فرسودہ روایات، ذات پات اور نئی پرانی نسل کے بیچ حائل گتھیوں کو موضوع بنا کر متحرک کرداروں کی تخلیق کی۔ متوسط طبقے کی مسلم خواتین کی نفسیاتی پیچیدگیوں، ان کی گتھی، گتھی زندگیوں سے وابستہ مسائل اور اپنی پسماندگی کو اپنے افسانوں میں خصوصی اہمیت دی۔ مرد کی حاکمانہ برتری، تذلیل اور تضحیک آمیز رویہ کو بے نقاب کرتے ہوئے عورت کو سماج میں باعزت طریقہ سے جینے کا حقدار بتایا اور ایک طرح سے عورت کو قوت گویائی عطا کی۔ آج ہم جس Gender Justice اور Gender Equility کی بات کر رہے ہیں۔ بہت پہلے ڈاکٹر رشید جہاں نے اسی Gender Justice اور Gender Equility کی بات کرتے ہوئے عورت کو اس کا حق دلوانے کے امکانی جتن کیے تھے۔ ان کے اسی احتجاجی رویے کی وجہ سے انہیں پہلی انقلابی افسانہ نگار خاتون کہا گیا ہے۔

رشید جہاں کے افسانوں کا محور و مرکز عورت ہے۔ اس سلسلے میں انہوں نے سب سے پہلے اپنے آپ کو روایتی قسم کی صنفی پہچان سے الگ کیا، اپنی آنکھوں سے خواتین کی بیجا حمایت کا پردہ ہٹایا اور حقیقت پسندانہ نقطہ نظر سے ان کو دیکھا، پرکھا اور پھر پورے اعتدال

کے ساتھ ان پر قلم نہ کیا۔ صرف ان کی حمایت ہی میں نہیں بلکہ ان کی مخالفت میں بھی کیونکہ اس ہی کی ذمہ دار کہیں کہیں خود عورت بھی ہے۔ مثلاً ان کا پہلا افسانہ [سلمیٰ] جو عورت کے مسائل پر ہے اس میں جس طرح لڑکیوں کی شادی سے متعلق عورتوں کی جہالت، روایت کی پرستی اور پردہ کی رسم کو دکھایا ہے اس سے ہمدردی کم، <sup>بجھڑا ہٹ</sup> اور بیزاری زیادہ اجاگر ہوتی ہے۔ کہانی چھند کی ماں میں نچے طبقے میں عورت کی حیثیت اور متعدد شادیوں کو موضوع بنایا گیا ہے۔ چھند کی ماں اپنے نکالتے بیٹے کی ہر سال شادی رچاتی اور چھوٹی چھوٹی خلیوں پر بہو کو مار پیٹ کر گھر سے نکال دیتی ہے۔ پس ماندہ طبقوں میں شادی، چھوڑنے پھرنے کے اصول زیادہ نہیں ہوتے اور نہ اس بات کو برا سمجھا جاتا ہے۔ بہت زیادہ راکھی مکتق وہ عورت ہوتی ہے جس کے یہاں اولاد نہیں ہوتی۔ چھندا کی تیسری بیوی کے بھی جب کوئی آثار ظاہر نہ ہوئے تو اس بہو کو بھی گھر سے نکال دیا گیا۔ آخر اس ظلم کے خلاف ایک بہوانہ کھڑی ہوتی ہے

”بڑھیا نے اپنی وہی حرکتیں شروع کی تھیں لیکن یہ بڑھیا کے جوڑ کی ہے۔ ایک دن پکڑ کر ساس کی وہ مرمت کی کہ سب بہوؤں کا بدلہ نکال لیا اور کہنے لگی میں یہ دہلی چھوڑ کر نہیں جاؤں گی۔ وہ اور ہی رہی ہوں گی۔ نہ جانے وہ کس کی دھمی بیٹیاں تھیں جو چلی گئیں۔ جو تجھے اس گھر میں رہنا ہے تو ٹھیک سے رہ ورنہ جا جا اپنا راستہ پکڑ“

حقیقت نگاری کی روایت میں اس قسم کے علامتی کردار کو پیش کر کے مصنفہ نے نسوانی تشخص کی ایک سنجیدہ مانوس جہت کو واضح کیا ہے۔

رشید جہاں کی مشہور کہانی افطاری میں دونسوانی کردار ابھر کر سامنے آتے ہیں۔ ایک تو بیگم صاحبہ جو نہایت بے رحم اور سخت ہیں۔ وہ اپنے گھر میں کام کرنے والی مظلوم بے کس ملازمہ کے ساتھ جانوروں کا سلوک کرتی ہیں۔ دوسرا کردار نسیمہ کا ہے۔ جو مرد



سے زیادہ سمجھد ر اور حساس دکھائی دیتی ہے۔ اس میں کچھ کر کے دکھانے کا جذبہ بھی ہے۔ مگر چونکہ شوہر کی مرضی نہیں اس لیے وہ خاموشی اختیار کر لیتی ہے۔ لیکن اپنے کم عمر بیٹے کو سمجاتی ہے انصافی اور معاشی نامواری جیسی حقیقتوں کا احساس، اور ایک مثالی معاشرے کا خوب دیکھتی رہتی ہے۔ اس کہانی میں منظر سے زیادہ اہمیت پس منظر کی ہے۔ جس کے علامتی کرداروں میں سود خور پنڈتوں کا ایک گروہ اور ایک بڑھیا اندھا فقیر ہے۔ جو روزہ رکھ کر افطاری مانگتے نکلتا ہے۔ فقیر کے ہاتھ سے بھیک میں ملی ہوئی جالیوں پرکتوں کا جھپٹنا اور سود خوروں کا قہقہے لگانا زندگی کی ناقابل تردید تلخ حقیقت کے ایک ایسی علامتی تصویر ہے جو ذہن پر نقش ہو جاتی ہے۔ اس تصویر کے نقوش تاریخ اور معاشرتی حدود سے پرے انسانی فطرت کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔

رشید جہاں نے علامتی کہانیاں تو نہیں لکھی ہیں۔ لیکن ان کی کئی کہانیوں میں پس منظر عمل اور کردار ایک قسم کی علامتی معنویت رکھتے ہیں۔ اس ضمن میں ابھی ان کے افسانہ افطاری کا ذکر کیا گیا لیکن فنی اعتبار سے زیادہ پختہ ان کی دو کہانیاں دن کی سیر اور وہ علامتی رجحان کی غیر معمولی تحقیقات ہیں۔ دلی کی سیر بہت مختصر کہانی ہے جس کا سارا عمل ہی علامتی معلوم ہوتا ہے۔ دہلی ریوے انشیشن کے پلیٹ فارم پر ایک برقع پوش عورت اپنے سامان کو سنبھالے بیٹھی ہے اور اپنے آپ کو متعدد مردوں کی نگاہوں سے بچنے کا جتن کر رہی ہے۔ اس کا شوہر اپنے کسی دوست کے ساتھ چلا گیا ہے۔ جب وہ واپس آیا تو ہوٹل میں کھانا کھا کر آیا تھا اور اس نے اپنی بیوی سے پوچھا کہ بھوک لگی ہو تو تمہارے لیے کچھ پوری وغیرہ لے لیں۔ بیوی نے نہ صرف کھانے سے انکار کر دیا بلکہ دن کی سیر سے بھی۔ اور دونوں وہیں کھڑی فرید آباد جانے والی گاڑی میں بیٹھ کر گھر واپس چلے گئے۔ یہ واقعہ اتنا معمولی ہے کہ رسالہ جامعہ (نئی دہلی) میں انکارے پر تبصرہ کرتے ہوئے مبصر نے رشید جہاں کی اس کہانی کو بے لطف بتایا تھا۔ شاید ایسا کہانی کی علامتی جہت کو نظر

انداز کرنے کے باعث ہوا ہے۔ ورنہ اس چھوٹی سی کہانی میں ہندوستانی عورت بالخصوص مسکین عورت کی ساری زندگی سمٹ آئی ہے۔ شوہر کے رحم و کرم پر جینے والی پردہ نشین بیوی آخر میں جو فیصلہ کرتی ہے، وہ ایک وجودی فیصلہ ہے۔ دلی کی سیر شوہر کی شرائط پر اسے منظور نہیں۔ اس کہانی سے آگے بڑھ کر رشید جہاں نے ایک جذامی طوائف اور اسے انسانوں جیسا برتاؤ کرنے والی ایک اسکول ٹیچر کی کہانی ”وہ“ میں عداوتی حقیقت نگاری کا ایک اعلیٰ معیار قائم کیا ہے۔ انتہائی رقت خیز ہوتے ہوئے بھی اس کہانی کا عمل اپنی دور رس معنویت کا احساس دلاتا ہے۔ جذامی طوائف اسکول ٹیچر کے لیے پھول لے کر سکون آئی ہے۔ سکول ٹیچر اس سے اتنی بے تشریف رکھیے۔ دونوں میں کوئی بات نہیں ہوتی۔ یہ منظر کشی بار دہرایا جاتا ہے اور اس طرح پڑھنے والے کے ذہن میں ایک قسم کا عداوتی عمل (Symbolic Action) بن کر ساری صورت حال کے ادراک کا تعین کرتا ہے۔ اس کہانی میں مبین طور پر نہ کوئی پیغام ہے اور نہ کوئی تقیین۔ کہانی کے انجام سے اگر کوئی بات سامنے آتی ہے تو یہ کہ دو انسانوں کا صرف انسان ہونے کے ناطے کوئی ربط شاید ممکن نہیں۔ تاریخ اور سماج نے ہمیں بے شمار تعینات اور تعضبات میں اس طرح جکڑ دیا ہے کہ ہم اس سے باہر نہیں نکل سکتے۔ زندگی کی بے رحم حقیقت کے آگے بے بسی کی ایک مثال رشید جہاں کی کہانی قانون اور انصاف میں بھی ملتی ہے۔ جس میں انہوں نے ایک نگرین جج اور ایک ہندوستانی گڈریے کی تقریباً ایک جیسی واردات عشق کو متوازی بیان کی ٹیکنیک میں لکھا ہے۔ اس کہانی میں انہوں نے نفسیاتی تجزیے سے گریز کرتے ہوئے مرکزی حیثیت اس بد قسمت عورت کو دی ہے۔ جس نے محبت میں اپنے آپ کو اور اپنے گھر کو آگ لگا دی۔ رشید جہاں نے یہ دردناک داستان بلا کسی تبصرہ کے بیان کی ہے۔ اور اس طرح کہانی کو اور موثر بنا دیا ہے۔

اس طرح دیکھا جائے تو رشید جہاں نے عورت کی پوری شخصیت اور سماجی حیثیت کو





سب سے پہلے میں یہ وضاحت کر دینا ضروری سمجھتا ہوں کہ کوئی بھی لفظ اپنے لغوی معنوں میں تو متعین ہوتا ہے لیکن اپنے اصطلاحی معنوں میں بہت زیادہ لچکدار و رغیہ متعین ہوتا ہے۔ مختلف اہل علم اسے مختلف معانی عطا کرنے کا حق رکھتے ہیں۔ اس بات کو زیادہ موثر انداز میں نصیر احمد ناصر نے یوں بیان کیا ہے کہ

” ہمیں غلط اور اصطلاح کے بنیادی فرق کو ملحوظ رکھنا چاہیے کہ لفظ اپنے لغوی معنی پر اور اصطلاح اپنے وضعی مفہوم پر اہمیت کرتی ہے۔ مددہ ازیں کسی غلط کے لغوی معنی متعدد ہونے کے باوجود متعین ہوتے ہیں لیکن ایک اصطلاح کو اہل علم مختلف معانی پہنا سکتے ہیں۔“ (۲)

لہذا اس مقالہ میں میرے پیش نظر پاکستان کے مختلف اور معروف اہل فکرین کا ایسا عمومی جائزہ لینا ہے جس سے کلچر اور سولیزیشن کے تبدلات کے واسطے سے اور کلچر، سولیزیشن، تہذیب، ثقافت اور تمدن کی اصطلاحات کے مفہیم کے سلسلے میں ان کے ہاں جو تنوعات پائے جاتے ہیں وہ سامنے آسکیں۔

کلچر مغربی اصطلاح ہے۔ یورپی محققین کے ہاں اس کی لاتعداد تعریفیں ہو چکی ہیں اور یہ سلسلہ ہنوز جاری و ساری ہے۔ یہاں ہمارا مقصد چونکہ کلچر کے بارے میں یورپی محققین کی مختلف تعریفوں کا انسائیکلو پیڈیا پیش کرنا نہیں لہذا میں کلچر کے لغوی معنوں کے ساتھ اصطلاحی معنوں کے لیے معروف ماہر بشریات ای۔ بی۔ نیلر اور دو امریکی ماہر بشریات کی تعریفیں ہی درج کروں گا۔

کلرچ انگریزی زبان کا لفظ ہے جس کا مادہ لاطینی غلط Cultus ہے۔ (۳) آکسفورڈ ڈکشنری میں لکھا ہے کہ ”یہ لفظ Cultivation (کاشت) کے معنوں سے ہوتا ہوا تربیت اور نشوونما اور ترقی کے منظم عمل تک پہنچا اور یہ ترقی و تربیت صرف انسان تک



محدود نہیں بلکہ دیگر اشیاء مثلاً نباتات اور حیوانات بھی اس میں شامل ہیں۔“ (۴)  
چنانچہ آکسفورڈ میں یہ بھی لکھا ہے کہ

"Any deliberate effort to develop the qualities of some object." (۵)

آکسفورڈ ہی کے حوالے سے یہ شواہد بھی ملتے ہیں کہ ”اٹھارویں صدی تک پہنچتے پہنچتے مغربی مصنفین اسے زیادہ معین معنوں میں استعمال کرنے لگے ان کی نظر میں اس سے مراد دل و دماغ اور ذوق و نظر کی تہذیب تھی۔“ (۶)  
لہذا آکسفورڈ میں لکھا ہے کہ

"The cultivating or development of the mind (faculties and mannars) improve ment or refinement by education." (۷)

E.B.Tylor نے کلچر کے غلط کو ایک باقاعدہ اصطلاحی مفہوم دیا اور اس کے وہ معنی متعین کیے جو آج علم بشریات میں مستعمل ہیں۔ وہ لکھتا ہے:  
”کلچر، رسوم و فنون، عقائد و رسوم، اخلاقیات، قوانین، عادات و اطوار سے مملو وہ طرز زندگی ہے جس کا اکتساب انسان معاشرے کے فرد کی حیثیت سے کرتا ہے۔“ (۸)

E.B.Tylor کی اس تعریف کے بعد یورپی محققین نے کلچر کی بے شمار تعریفیں اور تعبیریں پیش کیں۔ جن کا ذکر یہاں ضروری نہیں۔

کلچر کے بعد ہم سویلizations کی طرف آتے ہیں۔ سویلizations کی اصطلاح کلچر سے قدیم ہے۔ اہل علم نے یورپ میں پندرہویں سو لھویں صدی عیسوی میں احیائے علم کی تحریک چلائی جس سے ان کا علمی اور ثقافتی شعور تیزی سے ترقی کی منازل طے کرنے لگا چنانچہ

بقول نصیر احمد ناصر:

”اس عہد میں وہاں علم و فنون کو خوب فروغ ہوا اور بے شمار علمی و فنی اصطلاحات معرضِ ظہور میں آئیں جن میں ایک کلچر (Culture) ہے۔ کلچر کی اصطلاح کے لیے دنیا لیکن (فرانس) لیکن (۱۶۲۱ء-۱۵۶۱ء) کی رہین منت ہے۔ اس نے کلچر کو سولائزیشن سے وسیع تر اور اعلیٰ تر مفہوم میں استعمال کیا تھا۔“ (۹)

لیکن اس کے باوجود انیسویں صدی تک کلچر اور سولائزیشن زیادہ تر متردف کے طور پر استعمال ہوتے رہے۔ E.B Tylor نے بھی دونوں کو ہم معنی استعمال کیا ہے۔ بیسویں صدی میں ان اصطلاحات میں واضح امتیاز برتنا جانے لگا۔ فہمِ عظمیٰ اس ضمن میں لکھتے ہیں:

”تاریخ اور جغرافیہ کی مزید تحقیق نے بیسویں صدی میں کثرت (Pluralism) اور نسبی (Relationist) نظریہ پیش کیا۔ اس کے موجد امریکی ماہر بشریات کلائڈ کلک ہان اور ڈبلیو۔ ایچ۔ کیلی تھے۔ اس تھیوری کے مطابق کلچر یا ثقافت، تمدن یا تہذیب (Civilization) کے متردف نہیں ہے اور نہ اس کا ارتقاء سائنس اور ٹیکنالوجی کے ارتقاء پر منحصر ہوتا ہے۔ یہ رہن سہن کا ایسا طریقہ ہوتا ہے جو انسانوں کے ایک گروہ، قبیلے یا علاقے میں رائج ہوتا ہے۔ اس کی ایک تاریخ ہوتی ہے اور جغرافیائی، حول ان طریقوں کے وضع کرنے میں اہم کردار ادا کرتا ہے۔ اس میں ثقافتی گروہ کی زبان، ادب، رسم و رواج، عبادت کے طریقے مذہبیت، ٹوٹم، ٹیبو، اخلاقیات، شادی بیاہ کے طریقے اور رسمیں، ناچ، گانے، شعرو

شاعری، ادبی محفلیں، غرض سب ہی عن صر شامل ہوتے ہیں۔ ان سب کا مقصد گروہ کے اندر ایک دوسرے سے رشتے اور انسلاک قائم رکھنا اور ایک کو دوسرے کی بات سمجھا ہوتا ہے۔“ (۱۰)

اصل میں سویلریشن کا لفظ Civitas سے مشتق ہے اور City سے متعلق ہے۔ لہذا اس کے مفہوم میں شہروں کی اجتماعی زندگی شامل ہے۔ انسائیکلو پیڈیا آف برٹینیکا میں سویلریشن کی وضاحت ان لفظوں میں کی گئی ہے

” Civilization is that kind of writing the presence of cities and wide political organization and the development of occupational specialization.“ (۱۱)

چنانچہ سویلریشن اس کلچر کا نام ہے جس میں بڑے بڑے شہر آباد ہوتے ہیں اور جن میں ایک وسیع طرز حیات جنم لیتا ہے جو گاؤں یا دیہاتی زندگی میں ممکن نہیں۔ شہروں کا یہ کلچر، سویلریشن کہلاتا ہے۔

سویلریشن کو کلچر کا مادی پہلو کہہ سکتے ہیں اور کلچر کی تکمیل کے لیے مادی وسائل کی بھی ضرورت ہوتی ہے۔ شروع میں مادی ترقی کی وہ منزل جس میں انسان ایک جگہ یوں بے کہ شہر آباد ہونے لگے، سویلریشن کہلاتی۔ یہی وجہ ہے کہ Bagby نے بھی اظہار خیال کرتے ہوئے کہا کہ ”سویلریشن اس کلچر کا نام ہے جو شہروں میں ظاہر ہوتا ہے۔“ (۱۲)

لہذا سویلریشن کلچر کا ایک پہلو، مادی پہلو ہو سکتا ہے۔ اسے کلچر کی ارتقا یافتہ شکل کہہ سکتے ہیں۔ مگر بذات خود کلچر نہیں۔

سویلریشن کی ایک اور تعریف بھی بڑی معروف ہے جو ہارے لیے اس لحاظ سے بھی اہمیت کی حامل ہے کہ ہارے اردو کے ادبا جب سویلریشن کا متبادل ”تہذیب“ استعمال کرتے ہیں تو اس وقت ان کے پیش نظر سویلریشن کی یہی تعریف ہوتی ہے۔

سویلیزیشن کی مذکورہ تعریف یوں کی جاتی ہے۔

”سویلیزیشن میں وہ مظاہر شامل ہیں جن کا تعلق انسان کا اپنے نفس اور فطرت پر غلبہ پانے سے ہے یعنی انسانی جبلتوں کو انسان نے جس طرح کنٹرول کیا جس طرح سنوارا ان کی تہذیب کی اور اس تہذیب سے جو وہ یہ پیدا ہوئیں کا نام سویلیزیشن ہے۔“ (۱۳)

ہمارے ہاں اس کی سب سے اولین مثال سرسید احمد خاں کی ہے جنہوں نے سویلیزیشن کے یہ معنی مراد لیے اور اس کا ترجمہ ”تہذیب کیا“۔ سرسید احمد خاں اپنے رسالے ”تہذیب الاخلاق“ کے اغراض و مقاصد بیان کرتے ہوئے پرچے کی پہلی شامت (۱۸۷۰ء) میں لکھتے ہیں:

”اس پرچے کے اجرا سے مقصد یہ ہے کہ ہندوستان کے مسلمانوں کو کامل درجے کی سویلیزیشن یعنی تہذیب اختیار کرنے پر راغب کیا جاوے تاکہ جس حقارت سے (سویٹائزڈ) مہذب قومیں ان کو دیکھتی ہیں وہ رفع ہووے اور وہ بھی دنیا میں معزز و مہذب قومیں کہلائیں۔“ (۱۴)

اگرچہ بعد میں سرسید احمد خاں نے تہذیب کو وسیع معنوں میں استعمال کرتے ہوئے انسان کے تمام افعال ارادی، اخلاق، معاشرت اور تمدن اور علوم و فنون کو عمدگی پر پہنچنے کو اس میں شامل کر کے کلچر اور سویلیزیشن کو خلط مدط کر دیا مگر سویلیزیشن کے مذکورہ بالا معنی سب سے پہلے انہوں نے استعمال کیے۔

لفظ ”تہذیب“ عربی زبان کا غظ ہے۔ اس کا مادہ ہذب ہے۔ اس کے لغوی معنی ہیں ”کسی درخت یا پودے کا کاٹنا چھانٹنا تراشنا تاکہ اس میں نئی شاخیں نکلیں اور نئی کوئلیں پھوٹیں۔ فارسی میں تہذیب کے معنی ”آراستن، راستن، پاک و درست کردن و صلاح نمودن“

ہیں۔“ (۱۵) یہ لفظ مجازی معنوں میں شائستگی کے معنی میں بھی استعمال ہوتا ہے اور اس شائستگی کا معیار معاشرے کی روایتی اقدار کے پیش نظر متعین کیا جاتا ہے۔

”ثقافت“ بھی عربی زبان کا لفظ ہے اور اس کا مادہ ”ثقف“ ہے۔

”سان العرب“ میں ثقافت کے معنی یہ بتائے گئے ہیں کہ ”علوم و

فنون و ادبیات پر قدرت و مہارت کسی چیز کو تیزی سے سمجھ لینا اور

اس میں مہارت حاصل کرنا، سیدھا کرنا۔“ (۱۶)

”تمدن“ کا لفظ بھی عربی زبان کا ہے۔ یہ لفظ مدن سے ہے۔ جس کے معنی

”قامت کرنا“ شہریت اختیار کرنا، شہر بسانا اور معاشرے میں رہنے کے ہیں۔ اسی لفظ

سے مدینہ ہے جس کے معنی شہر کے ہیں۔“ (۱۷)

کلچر اور سولائزیشن کے لغوی اور کسی حد تک اصطلاحی جب کہ ثقافت، تہذیب اور

تمدن کے محض لغوی معنوں کا مختصر جائزہ لینے کے بعد اب ہم اپنے ادبا کے ہاں ان اصطلاحات کے مفہیم کا جائزہ لینے کی اپنی سی کوشش کرتے ہیں۔

میں اپنے اس جائزے کا آغاز ڈاکٹر خلیفہ عبدالکلیم سے کرتا ہوں۔ خلیفہ عبدالکلیم

کلچر کا ترجمہ ثقافت کرتے ہیں اور ثقافت کو تہذیب اور تمدن دونوں پر حاوی سمجھتے ہیں۔ اس

کا ظہار وہ ذیل کے اقتباس میں یوں کرتے ہیں

”تہذیب اور تمدن کے الفاظ سے تو ہر شخص آشنا ہے لیکن ثقافت

کے متعلق مجھ سے بارہا پڑھے لکھے لوگوں نے بھی سوال کیا ہے کہ یہ

کیا چیز ہے۔ سر تیج بہادر پیرو، جو اردو کے عاشقوں میں سے تھے

اور ان کا فارسی کا ذوق بھی عام سطح سے زیادہ بلند تھا، عثمانیہ یونیورسٹی

میں جلسہ تقسیم اسناد میں خطبہ پڑھنے حیدر آباد شریف لائے۔ گھر

سے انگریزی میں خطبہ لکھ کر لائے تھے۔ جب ان سے تقاضا ہوا کہ



خطبہ اردو میں پڑھنا ہو گا تو ترجمے کی رحمت سے بچنے کے لیے انہوں نے مجھ سے مدد چاہی۔ میں نے کلچر کا ترجمہ ثقافت کیا تو پوچھنے لگے کہ بھئی یہ کیا چیز ہے؟ میں نے عرض کیا کہ پہلے تہذیب اور تمدن کے الفاظ استعمال ہوتے تھے اب ثقافت کا لفظ علمی تحریروں میں استعمال ہونے لگا ہے کیوں کہ یہ لفظ تہذیب اور تمدن دونوں پر حاوی ہے۔“ (۱۸)

اس اقتباس سے ایک بات تو یہ سامنے آتی ہے کہ اردو میں ثقافت کا لفظ تہذیب اور تمدن کی اصطلاحات کے کافی عرصہ بعد استعمال ہونا شروع ہوا۔ دوسرا یہ کہ خلیفہ عبدالغنیم کے ہاں ثقافت ایک طرح سے تہذیب اور تمدن کے مجموعے کا نام ہے اور چونکہ ثقافت انہوں نے ترجمہ کیا ہے کلچر کا، لہذا خلیفہ صاحب کے ہاں کلچر، تہذیب اور تمدن کا مجموعہ ہوا۔

لیکن مغالطہ اس وقت پیدا ہوتا ہے جب ایک دوسری جگہ پر خلیفہ صاحب تہذیب کو کلچر کا متبادل قرار دیتے ہیں۔ وہاں پر وہ نہایت واضح اور صاف الفاظ میں لکھتے ہیں کہ:

”ہماری زبان میں تمدن سولیزیشن کا قریب تر ترجمہ ہے اور کلچر کا مفہوم تہذیب کا لفظ بہتر ادا کرتا ہے۔“ (۱۹)

چنانچہ ہم کہہ سکتے ہیں کہ اس بارے میں خلیفہ صاحب کا موقف کچھ واضح نہیں کہ کلچر کا زیادہ درست ترجمہ تہذیب ہے یا ثقافت۔

بہر حال تمدن کو وہ سولیزیشن کا متبادل ہی قرار دیتے ہیں۔ اس سلسلے میں کوئی تضاد نہیں، لکھتے ہیں:

”تمدن کے غلط کامادہ بھی مدن یا شہریت ہے اور سولیزیشن کا مادہ

بھی! یعنی میں سوچتا ہوں یا شہر ہے۔ جس کا مطلب یہ ہے کہ تمدن  
حقیقت میں وہاں سے شروع ہوتا ہے جہاں لوگ شہروں میں رہنے  
لگتے ہیں۔“ (۲۰)

سب ہم دیکھتے ہیں کہ ان کے نزدیک تمدن اور تہذیب کے مفہوم کیا ہیں۔ تمدن  
کی تعریف کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ ”علوم، فنون، رسم و رواج، ذہنی اور مادی تحقیقات  
سب کی مجموعہ مرکب کا نام تمدن ہے۔“ (۲۱)

جب کہ تہذیب کی تعریف کے ضمن میں خلیفہ عبدالعظیم لکھتے ہیں  
”اس مر پر اکثر مفکرین متفق ہیں کہ تہذیب ایک نفسی میلان ہے  
اور زندگی کے اسی قدر و متعلق کرنے کی کوشش سے تہذیب  
پیدا ہوتی ہے۔“ (۲۲)

اور

”تمام تہذیب کا مدار مکارم اخلاق پر ہے۔ بگڑے ہوئے اخلاق پر  
تہذیب کی کوئی پادار تعمیر نہ کی جاسکتی۔“ (۲۳)

یعنی خلیفہ عبدالعظیم کے ہاں تہذیب زندگی کی اخلاقی اقدار کے نظام پر مبنی ہے  
اور اگر ہم ان کے کہنے کے مطابق ثقافت کو تہذیب اور تمدن دونوں پر حاوی سمجھیں تو  
ثقافت یا کلچر ان کے ہاں انسان کی مادی اور روحانی ترقی، علوم و فنون اور اخلاقی ترقی کے  
مجموعہ کا نام ہے۔

خلیفہ عبدالعظیم تہذیب اور تمدن کے مابین رشتہ کو ایک دوسرے کے لیے لازم  
و ملزوم سمجھتے ہیں۔ ان کے نزدیک کسی ایک کے بغیر دوسرا مکمل نہیں ہوتا۔ ان کا کہنا ہے کہ  
”کوئی تہذیب ایک خاص درجہ تمدن کے بغیر ممکن نہیں اور کوئی تمدن، تہذیب سے بے تعلق  
نہیں ہو سکتا۔“ (۲۴)

ڈاکٹر جمیل جالبی صاحب نے کلچر کا اردو متبادل کلچر ہی لیا ہے۔ لیکن یہ کلچر ان کے نزدیک تہذیب اور ثقافت کے مجموعے کا نام ہے جس میں زندگی کی ساری سرگرمیوں کا احاطہ کر لیا گیا ہے۔

اب دیکھنا یہ ہے کہ ان کے نزدیک تہذیب اور ثقافت سے کیا مراد ہے جن کے مجموعے کو انہوں نے کلچر کا نام دیا ہے۔ تہذیب کے حوالے سے لکھتے ہیں

”عربی زبان میں لفظ تہذیب کے لغوی معنی ہیں درخت تراشت، کاٹنا اور اس کی اصلاح کرنا۔ فارسی زبان میں اس لفظ کے معنی ہیں آراستہ و پیراستہ، پاک و درست و اصلاح نمودن، یہ لفظ مجازی معنی میں شائستگی کے معنی میں بھی استعمال ہوتا ہے، جس میں خوش اخلاقی، اطوار، گفتار اور کردار کی شائستگی شامل ہے۔ اُرن معانی پر غور کیا جائے تو ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ لفظ ”تہذیب“ ان چیزوں سے تعلق رکھتا ہے جن کا تعلق ہمارے ”ظاہر“ سے ہے۔ انسان جس طور پر اپنی معاشرت اور اخلاق کا اظہار کرتا ہے وہ اس کی تہذیب ہے۔ اردو زبان میں یہ لفظ ان ہی معنی میں استعمال ہوتا ہے جس میں عربی و فارسی میں مستعمل ہے۔“ (۲۵)

تہذیب کی تعریف کرنے کے بعد جمیل جالبی ثقافت کے بارے میں اظہار خیال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”لسان العرب، میں اس (ثقافت) کے معنی یہ بتائے گئے ہیں کہ علوم و فنون و ادبیات پر قدرت و مہارت کسی چیز کو تیزی سے سمجھ لینا اور اس میں مہارت حاصل کرنا، سیدھا کرنا، گویا یہ لفظ ان چیزوں سے تعلق رکھتا ہے جن کا تعلق ہمارے ”ذہن“ سے ہے۔“ (۲۶)

ان دونوں لفظ کے لغات میں دیئے گئے معنوں سے جمیل جاہلی اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ لفظ ”تہذیب“ کا زور خارجی چیزوں اور طرز عمل کے اظہار پر ہے جب کہ لفظ ”ثقافت“ کا زور ذہنی صفات پر ہے۔ لہذا وہ تہذیب اور ثقافت کے ان خارجی اور ذہنی عوامل کی یکجائی کو کلچر کے نام سے موسوم کرتے ہیں، لکھتے ہیں

”میں ان دونوں لفظ کے معنی کو سچا کر کے لفظ ”کلچر“ سے ان کا مجموعی مفہوم ادا کرتا ہوں۔ گویا کلچر (تہذیب + ثقافت) زندگی کی ساری سرریسیوں کا خواہ وہ ظاہری ہوں یا باطنی، ذہنی ہوں یا مادی، خارجی ہوں یا داخلی، جسم سے تعلق رکھتی ہوں یا روح سے، احاطہ کرتا ہے۔ کلچر اس طرح ایک وحدت، ایک اکائی کا نام ہے۔ جس میں جھسکا بھی شامل ہے اور مغز بھی۔ عمل بھی شامل ہے، فکر بھی۔ جسم بھی شامل ہے اور روح بھی۔“ (۲۷)

یعنی جمیل جاہلی کے ہاں ”کلچر اس کل کا نام ہے جس میں مذہب و عقائد، رسوم و اخلاقیات، معاملات اور معاشرت، فنون و ہنر، رسم و رواج، افعال و رادی اور قانون، صرف اوقات اور وہ ساری عادتیں شامل ہیں جن کا انسان معاشرے کے ایک رکن کی حیثیت سے اکتساب کرتا ہے اور جن کے برتنے سے معاشرے کے متضاد و مختلف افراد اور طبقوں میں اشتراک و مماثلت، وحدت اور یک جہتی پیدا ہو جاتی ہے۔“ (۲۸)

فیض احمد فیض، اول تو کلچر کے لیے کسی اردو متبادل کو کلچر کا ہم معنی خیال ہی نہیں کرتے لیکن ثقافت اور تہذیب میں سے لفظ تہذیب کو کلچر کے متبادل کے طور پر استعمال کرنے کے لیے اس وجہ سے راضی ہو جاتے ہیں کہ اس لفظ سے ہم زیادہ مانوس ہیں۔ وہ اس بارے میں اظہار خیال کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ

”ہماری زبان میں ”کلچر“ کا ہم معنی لفظ موجود ہی نہیں۔ یعنی وہ لفظ

جس کو ہم بالکل اس کا مترادف کہہ سکتے ہیں ہمارے ہاں موجود نہیں ہے۔ پچھلے میں پچیس برس سے ہم ایک لفظ رائج کرنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ (ثقافت کی طرف اشارہ ہے۔) (لیکن) میں ثقافت کی بجائے پرانا لفظ تہذیب استعمال کروں گا جس سے ہم سب مانوس ہیں۔ تہذیب سے میری مراد وہی مفہوم ہے جو لفظ کلچر کا ہے۔“ (۲۹)

اگرچہ یہاں فیض نے تہذیب کو کلچر کا متبادل کے طور پر استعمال کرنے کی محض یہ وجہ بیان کی کہ ہم اس سے زیادہ مانوس ہیں مگر آگے چل کر کلچر اور تہذیب میں معنوی مشابہت کا ذکر بھی کر دیتے ہیں اور لکھتے ہیں

”میں تہذیب کا لفظ اس لیے استعمال کر رہا ہوں کہ وہ نسبتاً کلچر کے قریب ہے۔ کلچر کے معنی کسی چیز یا کسی ادارے کی بہتر یا ترقی یافتہ صورت پیدا کرتا ہے اور تہذیب کے بھی معنی ایک لحاظ سے یہی ہیں کہ کسی شخص یا ادارے یا کسی معاشرے کی شائستہ صورت پیدا کرنے کے لیے اس کی تربیت کرتا۔“ (۳۰)

جب کہ لفظ ”ثقافت“ کو کلچر کے متبادل کے طور پر استعمال کرنے کے بارے میں وہ اپنی کتاب ”میزان“ میں ایک جگہ رقم طراز ہیں

”اہل نظر کو یہ الجھن (پاکستانی تہذیب کے مسئلہ کی طرف اشارہ ہے) اس لیے درپیش ہے کہ ان کا کاروبار اس شے سے بندھا ہے جسے اب سے پہلے کلچر یا تہذیب اور آج کل ثقافت کہتے ہیں۔ سب سے پہلے آپ اسی بات پر غور فرمائیے کہ ہم نے ایسی لطیف شے کے لیے ایسا ”ثقیف“ لفظ کیوں چنا ہے، محض اس لیے کہ یہ لفظ



کوفہ و بغداد کا باشندہ ہے اور اس لیے معتبر ہے۔" (۳۱)

لفظ "ثقافت" پر اس طنزیہ اظہار خیال کے باوجود فیض کلچر کے متبادل کے ضمن میں کسی ایک لفظ پر زیادہ زور نہیں دیتے اور نہ کسی احتیاط کو ضروری سمجھتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ کہیں وہ لفظ کلچر استعمال کرتے ہیں، کہیں تہذیب تو کہیں ثقافت اور شاید اس کی، ہم وجہ یہی ہے کہ وہ کسی اردو لفظ کو کلچر کا پورے متوافق نہیں سمجھتے۔ اس لیے وہ کسی ایک لفظ پر زور بھی نہیں دیتے اور نہ وہ اس بحث میں زیادہ اوجھت ہیں۔ چنانچہ وہ صاف صاف کہہ دیتے ہیں کہ:

"ہر اصطلاح کی تعریف تو ہم خود بیان کرتے ہیں۔ آپ چاہیں تو ثقافت کا لفظ استعمال کر لیں۔ میں تہذیب کو کلچر کے معنوں میں استعمال کر رہا ہوں۔ لیکن مجھے اصرار نہیں ہے کہ اس کی جگہ دینی اور لفظ استعمال نہیں ہو سکتا۔" (۳۲)

اب ہم یہ دیکھتے ہیں کہ فیض کلچر سے کیا معنی مراد لیتے ہیں۔ اس غرض کے لیے درج ذیل اقتباس ملاحظہ کیا جاتا ہے۔ اس کی اہم بات یہ بھی ہے کہ یہاں فیض کلچر کا متبادل ثقافت استعمال کر رہے ہیں۔ کہتے ہیں

"کلچر یا ثقافت گانے بجانے یا ہوا و لعب کا نام نہیں ہے بلکہ یہ قومی اور معاشرتی زندگی کا بہت اہم شعبہ ہے۔ کلچر معاشرتی زندگی کے جملہ کاروبار پر اثر انداز ہوتا ہے۔ پورے طریقہ زندگی کو کلچر کہتے ہیں۔ جن میں سب ہی کچھ شامل ہوتا ہے۔ کلچر کی اثر اندازی دینی طور سے بھی ہوتی ہے، عقائد اور اقدار کے ذریعے بھی۔ زندگی کے آداب و رسوم سے اور زندگی کے روزمرہ کا جو محاورہ ہے اس کے ذریعے بھی۔ اس میں اجتماعی زندگی کی ظاہری اور باطنی تفصیل

دونوں شامل ہوتی ہیں۔“ (۳۳)

یعنی فیض کے بار بھی کلچر کا طریقہ زندگی کا نام ہے اور اس کے لیے وہ Way of Life کی اصطلاح بھی استعمال کرتے ہیں۔

سویلریشن کے لیے فیض تمدن کے لفظ کو زیادہ موزوں سمجھتے ہیں۔ بقول ان کے ”تمدن کا تعلق معاشرے کی مدنیت سے ہے یعنی رہنے سہنے کا طریق اور سی وی لیزیشن بھی ایک حد تک تمدن کے معنوں ہی میں استعمال ہوتا ہے۔“ (۳۴) لیکن کلچر اور سویلریشن میں سے وہ کلچر کو زیادہ جامع غلط سمجھتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ ”سویلریشن و آپ معاشرے کی ترقی کی ایک خاص سطح کے لیے استعمال کر سکتے ہیں۔ کلچر زیادہ جامع غلط ہے جس کے بہت سے اجزاء ہیں جو کہ تمدن یا سویلریشن میں شامل نہیں ہیں۔“ (۳۵)

سبھ حسن نے کلچر کے متبادل کے طور پر غلط تہذیب استعمال کیا ہے اور وہ اس بارے میں بالکل واضح ہیں۔ وہ صاف صاف لکھتے ہیں کہ

”انگریزی زبان میں تہذیب کے لیے کلچر کی اصطلاح استعمال ہوتی ہے۔“ اور ”اردو فارسی اور عربی میں کلچر کے لیے تہذیب کا غلط استعمال ہوتا ہے۔“ (۳۶)۔

اب تہذیب یا کلچر سے سبھ حسن کیا مراد لیتے ہیں اس کے لیے درج ذیل اقتباس ملاحظہ کیجئے۔ لکھتے ہیں:

”کسی معاشرے کی با مقصد تخلیقات اور سماجی اقدار کے نظام کو تہذیب کہتے ہیں۔ تہذیب معاشرے کی طرز زندگی اور طرز فکر و احساس کا جوہر ہوتی ہے۔ چنانچہ زبان، آلات و اوزار، پیداوار کے طریقے اور سماجی رشتے، رہن سہن، فنون لطیفہ، علم و ادب، فلسفی و حکمت، عقائد و افسوس، اخلاق و عادات، رسوم و روایات، عشق و

محبت کے سبب اور خاندانی تعلقات وغیرہ تہذیب کے مختلف مظاہر ہیں۔“ (۳۷)

تہذیب کے جو معنی شائستگی کے یہ جاتے ہیں اور جس سے ہماری مراد یہ ہوتی ہے کہ شخص مذکور کے انھنے بیٹھنے اور رہنے بہن کا طریقہ ہمارے روایتی معیار کے مطابق ہو، اسے سبب حسن تہذیب کا پرانا تصور کہتے ہیں جو فارسی زبان میں رائج تھا اور اس کی توضیح وہ ان ناقدانہ الفاظ میں کرتے ہیں:

”تہذیب کا یہ مفہوم دراصل ایران اور ہندوستان کے امرا و علماء دین کے طرز زندگی کا پر تو ہے۔ یہ لوگ تہذیب کے تخلیقی عمل میں خود شریک نہیں ہوتے تھے اور نہ تخلیقی عمل اور تہذیب میں جو رشتہ ہے اس کی اہمیت کو محسوس کرتے تھے۔ دو تہذیب کی نعمتوں سے لطف اندوز ہونا تو جانتے تھے لیکن فقط تماشائی بن کر، اداکار کی حیثیت سے نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ تہذیب کا تخلیقی کردار ان کی نظروں سے اوجھل رہا اور وہ آداب مجلس کی پابندی ہی کو تہذیب سمجھنے لگے۔“ (۳۸)

شائستگی کے مفہوم میں لفظ تہذیب پر سبب حسن تنقید کرتے ہوئے ہم پر یہ واضح کر دیتے ہیں کہ تہذیب بمعنی کلچر اسی وقت قابل قبول ہے جب اس کا رشتہ بمعنی تخلیقی عمل سے جڑتا ہے اور بغیر تخلیقی عمل کے تہذیب کا لفظ محض آداب مجلس کی پابندی تک محدود ہو جاتا ہے۔

ڈاکٹر سید عبداللہ، فیض کی طرح کلچر کے کسی مکمل اردو متبادل لفظ سے مطمئن نہیں ہیں۔ تہذیب، ثقافت یا تمدن کی جو اصطلاحات استعمال کی جاتی ہیں انہیں وہ ترجیح کی مجبوری کی پیداوار قرار دیتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ وہ اردو میں کلچر ہی کی اصطلاح اختیار

کرنے کو ترجیح دیتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں۔

”کلچر کا مقبول ترین اردو (عربی) ترجمہ ثقافت ہے، اس کے علاوہ کبھی کبھی اس کے لیے غلط تہذیب اور بے خیالی میں تمدن کا غلط بھی استعمال ہو جاتا ہے مگر میں نے کلچر کی اصطلاح اختیار کر لی ہے اور جہاں تک ممکن ہو سکا اس کی متبادل ترجمہ شدہ اصطلاحات سے اجتناب کیا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ عربی، فارسی اور اردو میں جو متبادل اصطلاحات آج کل مروج ہیں وہ سب کی سب، ترجمے کی مجبوری کی پیداوار ہیں اور حقیقی مفہوم کے محض اشارے ہیں۔“ (۳۹)

لیکن آگے چل کر جب وہ اس طرح کے جملے لکھتے ہیں کہ ”معنوی لحاظ سے شاید غلط تہذیب ہی کلچر کا قریبی مترادف ہے اور اس کتاب میں کلچر ہی مد نظر ہے، یعنی ہمارے مد نظر تہذیب ہی ہوگی۔“ (۴۰) تو اندازہ ہو جاتا ہے کہ سید عبداللہ عربی اردو میں رائج متبادل اصطلاحات کو کلچر کے محض اشارے سمجھنے کے باوجود تہذیب کو کلچر کا قریب ترین متبادل خیال کرتے ہیں اور پھر تہذیب کی تعریف بھی کلچر کے متبادل کے طور پر کرتے ہیں۔ ان کے نزدیک کلچر کے معنوں میں تہذیب سے مراد ہیں

”انفرادی و اجتماعی، ذوقی و اخلاقی اور معاشرتی رویے اور اجتماعی عادات، وسیع تر معنوں میں اس میں فنون بھی شامل ہوں گے اور علوم بھی اور آداب و اخلاق بھی، لیکن قانون اور ارادت و تنظیمات کو اس میں علی العموم شامل نہیں کیا جاتا کیونکہ یہ تمدن میں آتے ہیں۔“ (۴۱)

سویلیزیشن کے متبادل کے لیے سید عبداللہ تمدن کی اصطلاح پر متفق ہیں۔ وہ تمدن کی تعریف کرنے کے ساتھ ساتھ تہذیب (کلچر) اور تمدن (سویلیزیشن) کے درمیان

فرق کو بھی واضح کرتے چلے جاتے ہیں اور تمدن کو تہذیب (کلچر) کے مقابلے میں وسیع تر  
لفظ بتاتے ہیں جو دیگر اہل علم کی آرا سے بدعکس ہے اور اس کا نہیں احساس بھی ہے،  
لکھتے ہیں

”تہذیب کسی تمدن کے آزادانہ نشوونما پانے والے حصے یا رخ کو  
کہتے ہیں اور تمدن (Civilization) میں اس کے حدود شعبے بھی  
شامل ہیں جن کی تنظیم کے لیے آئین و قانون کا استعمال کیا جاتا ہے  
اور وہ معین مسمو بہ بندی کے ذریعے وجود میں آتے ہیں،  
تمدن (مدنیت) مکمل شہری زندگی کا کہاں ہے۔ اس میں شہروں کی  
مرکب زندگی بنیادی چیز ہے اور یہ گمریزی کے نقطہ سولیزیشن  
کا مترادف ہے اور تہذیب کے مقابلے میں وسیع تر لفظ ہے، لیکن  
بعض لوگوں کی رائے میں صورت برعکس ہے یعنی تہذیب وسیع ہے  
اور تمدن محدود۔“ (۴۲)

شائستگی کا تصور، جیسا کہ ہم اچھا آگے ہیں کہ دیگر اہل علم کے ہاں یہ تصور غلط  
تہذیب سے جڑا ہوا ہے لیکن سید محمد اندلس تصور و نقطہ ثقافت کے ساتھ جوڑتے ہیں، ان کا  
کہنا ہے کہ ”ایران میں اس (ثقافت) کی جڑ مہموشا شائستگی کا نقطہ استعمال ہوتا ہے۔“ (۴۳)  
اس کے علاوہ کلچر کے مقابلے کے طور پر ثقافت سے متعلق ان کی رائے یہ ہے کہ  
”یہ کلچر کا سب سے معروف و مروج اردو متبادل ہے  
کلاسیکل عربی ادب میں ثقافت کا غلط موجودہ (کلچر کے) معنی میں  
شاذ ہی استعمال ہوا ہے۔ غالباً بیسویں صدی کے نصف اول میں پہلی  
مرتبہ عرب ممالک میں کلچر کے معنوں میں استعمال ہو کر عام ہوا  
اور اب کئی مبہم معنوں میں بلا تکلف استعمال ہو رہا ہے۔“ لہذا



وہ کہتے ہیں کہ ”میں کوشش کروں گا کہ اس کا استعماں کم سے کم کروں“ (۴۴)

ڈاکٹر وزیر آغا کلچر کے متبادل کے طور پر لفظ ثقافت استعمال کرتے ہیں۔ اگرچہ وہ اردو میں لفظ کلچر کو ہی فوقیت دیتے نظر آتے ہیں اور عموماً کلچر ہی کہتے ہیں۔ مگر جب بھی اور جہاں بھی اس کا متبادل لاتے ہیں تو وہ ثقافت کا لفظ ہی ہوتا ہے۔ انہیں کلچر اور ثقافت کے ہم معنی ہونے میں کسی طرح کا کوئی شبہ نہیں۔ اب ہم دیکھتے ہیں کہ ان کی نظر میں کلچر اور ثقافت سے کیا مراد ہے؟ لکھتے ہیں:

”کلچر کا لغوی مفہوم ہے ’کانٹ چھنٹ‘! جب انسان اپنی پھولوں کی کیاری کو جزی یونیوں سے پاک صاف کرتا ہے۔ پودوں کی تراش خراش کرتا ہے اور پھولوں کو کھلنے کے پورے مواقع مہیا کرتا ہے تو گویا کلچر کے سلسلے میں پہلا قدم اٹھاتا ہے خود انسان کا باطن بھی ایک جنگل کی طرح ہے جو جذبات کی خاردار جھازیوں سے انا پڑا ہے اور جس میں سے راستہ بنانا بڑے جان جوکھوں کا کام ہے۔ انسان کے وہ تخلیقی اقدامات جن کی مدد سے اس نے اپنی ذات کے گھنے جنگل میں راستے بنائے اور پھر ایک مسلسل تراش خراش کے عمل سے ان راستوں کو قائم رکھا، کلچر کے رمرے ہی میں شامل ہیں۔“ (۴۵)

وزیر آغا کے ہاں اہم بات کلچر اور تہذیب کے فرق کے ضمن میں سامنے آتی ہے۔ وہ بڑی شد و مد کے ساتھ کلچر اور تہذیب کے امتیاز کو واضح کرتے ہیں۔ وہ کلچر کو تخلیقی اور تہذیب کو تقلیدی قرار دیتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ

”تہذیب اور ثقافت (کلچر) ایک ہی سکے کے دو رخ ہیں۔ ثقافت

تخلیق رشتہ ہے اور تہذیب تعمیدی رشتہ۔ ثقافت فنون لطیفہ، سائنس کی دریا فتوں اور ایجدات کے علاوہ عام زندگی میں اچے، تنوع اور روحانی یافت کی صورت میں اپنی جھک دکھاتی ہے مگر تہذیب مذاجا رجن نقل کے تابع ہے۔ ماڈل کے مطابق مصنوعات تیار کرنا اس کا وظیفہ حیات ہے۔“ (۴۶)

ایک اور جگہ وہ کلچر کو بیج کے مغز سے اور تہذیب کو چھتے سے تشبیہ دے کر ان دونوں کا مفہوم اور فرق یوں بیان کرتے ہیں کہ کلچر اور تہذیب کے بارے میں ان کا نقطہ نظر بالکل واضح اور شفاف صورت میں ہمارے سامنے آ جاتا ہے، لکھتے ہیں

”کلچر و تہذیب میں وہی فرق ہے جو بیج کے مغز اور اس کے چھتے میں ہوتا ہے۔ چنانچہ کلچر بنیادی طور پر کوئل، سیل، قوت نمو کا منبع اور سماجی ارتقا کا محرک ہے جب کہ تہذیب اصولوں اور قدروں، قوانین اور ضوابط، رسوم و رواج کے تابع اور اسی لیے بیضوی اور بے لچک ہوتی ہے۔“ (۴۷)

وزیر آغا کے ہاں کلچر اور تہذیب ایک دائرے میں چلنے کا عمل ہے اور یہ ایک دوسرے کے لیے لازم و ملزوم کی سی حیثیت رکھتے ہیں۔ کلچر پھول کے کھٹنے کا عمل ہے جو محض چند لمحوں کا معاملہ ہے جب کہ تہذیب پھول کی خوشبو میں شرابور ہونے کا، جس کی خوشبو تا دیر معاشرے کو معطر رکھتی ہے۔ لہذا تہذیب کلچر کے بطن سے جنم لیتی ہے اور یہ کلچر کا نقطہ عروج ہے لیکن جب کلچر، تہذیب میں ڈھلتا ہے اور پورے معاشرے میں پھیلتا ہے تو یہ کلچر کا نقطہ زوال ثابت ہوتا ہے۔ یعنی تہذیب، کلچر کی زوال یافتہ شکل قرار پاتی ہے۔

وزیر آغا یہ نہیں بتاتے کہ وہ تہذیب کو کس انگریزی لفظ کے متبادل کے طور پر استعمال کرتے ہیں، لیکن تہذیب کے متعلق ان کے نظریات کو جاننے سے ہمیں یہ معلوم

ہو جاتا ہے کہ وہ تہذیب کو سویلریشن کے معنوں میں استعمال کر رہے ہیں، لیکن فرق یہ ہے کہ ان کا سویلریشن کا تصور سپننگر سے ملتا ہے۔ جیسے سپننگر نے سویلریشن کو کلچر کی زوہ پذیر، منجمد اور غیر تخلیقی شکل قرار دیا اور کہا کہ سویلریشن کسی کلچر کی آخری منزل ہے ویسے ہی ہمیں وزیر آغا کے ہاں تہذیب کا تصور ملتا ہے۔ لہذا ہم ان شواہد کی بنا پر کہہ سکتے ہیں کہ وزیر آغا نے تہذیب کو سپننگر کی سویلریشن کے مقابل کے طور پر استعمال کیا ہے۔ اس کا ثبوت ہمیں اس جگہ سے بھی ملتا ہے جہاں وہ لکھتے ہیں کہ ”سپننگر تہذیب نے نامیاتی مزاج کو سامنے لاتا ہے۔ وہ اسے بیج سے پھوٹنے، درخت بننے اور پھر ختم ہو جانے کے دائرے کا مطبع قرار دیتا ہے۔“ (۴۸)

سجاد باقر رضوی کلچر کے لیے تہذیب اور سویلریشن کے ساتھ تمدن کی اصطلاحات استعمال کرتے ہیں۔ اپنے مضمون ”پاکستان تہذیب کا مسد“ کے آغاز میں ہی نقطہ کی شکل میں وہ اس کی وضاحت کر دیتے ہیں۔ لکھتے ہیں

”میں لفظ تہذیب کو انگریزی لفظ کلچر کے مترادف استعمال کر رہا ہوں۔“ (۴۹)

اور تہذیب کو تمدن کا روحانی پہلو قرار دیتے ہوئے لفظ تمدن کے آگے تو سین میں انگریزی لفظ Civilization لکھ کر اس بات کا اظہار کرتے ہیں کہ وہ تمدن و سویلریشن کا متبادل تصور کرتے ہیں۔

تہذیب کو کلچر کے مترادف استعمال کرنے کے لیے وہ ان کے لغوی معنوں کو بنیاد بناتے ہیں اور ان دونوں کو ہم معنی تصور کرتے ہوئے تہذیب یا کلچر کے بارے میں لکھتے ہیں:

”ان کی روح عمل تخلیق یا افزائش پیداوار میں مضمر ہے۔“ (۵۰)

اس کے بعد وہ تمدن اور تہذیب میں گہرے اور انٹو تعلق کی وضاحت کرتے

میں۔ اگر ایک طرف وہ تہذیب کو تمدن کا روحانی پہلو کہتے ہیں تو دوسری طرف تمدن کو زندگی کا خارجی اظہار قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں

”میں تہذیب کو تمدن کا روحانی پس منظر سمجھتا ہوں۔ چونکہ تمدن شہر میں رہن سہن اور زندگی کرنے کے طرز کا نام ہے اس لیے ہم اسے زندگی کا خارجی اظہار کہہ سکتے ہیں۔ ایسی انسانی اکائی، یا قومیں جو تمدن نہیں ہیں کسی نہ کسی تہذیب کی حامل ضرور ہوتی ہیں اور اسی کے ساتھ یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ تمدن انسانی روح کے اظہار یا تہذیب کی صورت متعین کرے۔ میں ایک اہم عنصر کی حیثیت رکھتا ہے۔ (یعنی) ہمارے بہت سے رسم و رواج جو تہذیبی زندگی کا جز ہوتے ہیں، ہمارے تمدن یا خارجی ماحول میں اپنی شکل وضع کرتے ہیں۔“ (۵۱)

نجم العظمیٰ تہذیب اور ثقافت کے مفاد میں ایک اور پہلو سے بیان کرتے ہیں۔ ان کا کہنا یہ ہے کہ تہذیب ایک یا ایک سے زیادہ آپس میں ملتی جلتی ثقافتوں کے مل کر بنتی ہے۔ لہذا وہ تہذیب کی تعریف ان الفاظ میں کرتے ہیں۔

”زندگی کی رفتار سے ایک علاقے کی ایک یا ایک سے زیادہ ایک جیسی ثقافتوں کی ہم آہنگی اور تسلسلہ و تواتر کے ساتھ ملاپ کا نام تہذیب ہے۔“ (۵۲)

تعریف کی اس بنیاد پر وہ تہذیب اور ثقافت میں دو بنیادی فرق بیان کرتے ہیں۔ ایک فرق ان کے نزدیک یہ ہے کہ تہذیب کا دائرہ نسبتاً وسیع ہوتا ہے جب کہ ثقافت کسی محدود علاقے کی پابند ہوتی ہے اور دوسرا فرق یہ ہے کہ تہذیب جدید ہوتی ہے جس کی بنیاد پر اس کا تعلق اپنے عہد کی متحرک زندگی سے ہوتا ہے۔ جب کہ ثقافت قدیم ہوتی ہے یہ

ہمارے ماضی کے ورثے اور روایت کی امین موتی ہے۔

انجم اعظمی نے اُرچہ یہ کہیں نہیں لکھا کہ وہ تہذیب اور ثقافت کو کمن نگریزی اصطلاحات کے مترادف کے طور پر استعمال کر رہے ہیں اور شاید نہ ہی یہ موضوع کی منسبت سے ان کا مقصد نظر آتا ہے مگر ان کی توضیحات و تعریفات سے اندازہ ہو جاتا ہے کہ وہ تہذیب کو ”کلچر اور ثقافت کو ”سب کلچر“ یا ”ذیلی کلچر“ کے مترادفات کے طور پر استعمال کر رہے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں ہم یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ قومی کلچر ان کے نزدیک تہذیب اور مقامی یا علاقائی کلچر، ثقافت ہے۔ اس کا ثبوت ہمیں ان کی پیش کردہ مثالوں سے بھی مل جاتا ہے جب پاکستانی تہذیب کا ذکر ہوتا ہے تو لکھتے ہیں:-

”اس میں کئی مقامی جلتی ثقافتیں شامل ہیں۔ سندھی، بلوچی، پنجابی،

ہوچی، برہوی، شمالی (ہنزہ کی ثقافت) درشال مغربی ثقافتیں۔

تہذیب کا حصہ ہیں جس کا نام پاکستانی تہذیب ہے۔“ (۵۳)

اور دوسری جگہ جاپان کی مثال دیتے ہوئے لکھتے ہیں

”جاپان کی تہذیب پورے جاپان کے زندگی گزارنے والے آباد،

اس کی ترقی اور سیٹے کا اظہار ہے جب کہ جاپان میں چھوٹی چھوٹی

بے شمار ثقافتوں کا وجود ہے اور وہ سب کی سب جاپانی تہذیب کا

حصہ ہیں۔“ (۵۴)

چنانچہ ان کے ہاں تہذیب ”کلچر“ اور ثقافت ”سب کلچر“ کا متبادل ہے۔ وہ

تہذیب اور ثقافت کی یکجائی کے قائل ہیں اور اس یکجائی کو معاشرہ میں قدیم و جدید کی صحت مند کشاکش کا مظہر سمجھتے ہیں۔

احمد ندیم قاسمی، کلچر کو طرز حیات یا زندہ رہنے کا ایک خاص ڈھب قرار دیتے

ہیں، لکھتے ہیں۔



”معلومہ تاریخ سے پہلے بھی جسے لوگ زمانہ قبل تہذیب بھی کہہ دیتے ہیں، انسانی گروہوں کے اپنے اپنے کلچر ہوتے تھے۔ آخر اس دور میں بھی تو زندہ رہنے کا ایک خاص ڈھب ہوتا تھا اور کلچر طریق حیات ہی کا تو دوسرا نام ہے۔“ (۵۵)

اس کے بعد احمد ندیم قاسمی چونکہ قومی تہذیب یا پاستانی کلچر کے مسئلہ سلجھانے میں مصروف ہو جاتے ہیں لہذا وہ کلچر کی اس سے زیادہ تعریف نہیں کر پاتے۔ لیکن ان کے مباحث سے یہ ضرور معلوم ہو جاتا ہے کہ وہ کلچر، تہذیب اور ثقافت سب کو اردو متبادل کے طور پر ایک ہی معنوں میں استعمال کرتے ہیں۔ ان کے ہاں ان الفاظ میں کسی قسم کی کوئی خاص تفریق نہیں اور یہی وجہ ہے کہ ان کے ہاں مضامین کہیں ”ہمارا قومی کلچر کیا ہے۔“ (۵۶) کہیں ”پاکستانی تہذیب کی صورت پذیری“ (۵۷) تو کہیں ”پاکستانی ثقافت“ (۵۸) کے عنوانات سے نظر آتے ہیں۔

فہیم اعظمی صاحب کلچر کا متبادل ثقافت اور سویلizations کا متبادل تہذیب اور تمدن دونوں استعمال کرتے ہیں، لکھتے ہیں:

”کلچر کا ترجمہ ہم نے ثقافت کیا ہے۔ عربی زبان میں بھی کلچر کو ثقافت کہا جاتا ہے۔ ثقافت کا مصدر ”ثقّف“ ہے جس کے معنی ہوشیار ہونے یا عقل مند ہونے کے ہیں۔ انیسویں صدی میں جب لفظ Culture اور Civilization کا استعمال انگریز ماہرین بشریات کے یہاں شروع ہوا تو اس دور میں ان دونوں میں فرق نہیں سمجھا جاتا تھا۔ اس وقت Civilization یا تہذیب کی طرح کلچر یا ثقافت کو وسیع معنی میں استعمال کیا جاتا تھا۔“ (۵۹)

اور پھر کلچر سے متعلق جب فہیم اعظمی امریکی ماہر بشریات کلائڈ کلک بان اور

ڈبلیو ایچ کیلی کی اس تھیوری کا (جس کا ذکر پہلے آچکا ہے) حوالہ دیتے ہوئے لکھتے ہیں کہ  
 ”اس تھیوری کے مطابق کلچر یا ثقافت“ تمدن یا تہذیب کے مترادف نہیں ہے۔“ (۶۰)  
 تو معلوم ہوتا ہے کہ فہیم اعظمی تمدن اور تہذیب دونوں و Civilization کا متبادل سمجھتے ہیں  
 جب کہ سویٹزیشن کے بارے میں ان کا تصور شہری بود و باش اور مادی و سائنسی ترقی  
 کا ہے۔ کلچر کیا ہے؟ اس بارے میں کلک ہان اور کیلی کی تحریف سے متعلق نظر آتے ہیں۔  
 چنانچہ کلچر ان کے نزدیک:

”یہ رہن سہن کا ایسا طریقہ ہوتا ہے جو انسانوں کے ایک گروہ، قبیلے یا  
 علاقے میں رائج ہوتا ہے۔ اس کی ایک تاریخ ہوتی ہے اور دنیاوی  
 ماحول ان طریقوں سے وضع کرنے میں اہم کردار ادا کرتا ہے۔ اس  
 میں ثقافتی گروہ کی زبان، ادب، رسم و رواج، عبادت کے طریقے،  
 مذہبیت، ٹوٹم، ٹیبو، اخلاقیات، شادی بیاہ کے طریقے اور رسمیں، ناچ،  
 گانے، شعر و شاعری، ادبی محفلیں، غرض سب ہی عناصر شامل ہوتے  
 ہیں۔ ان سب کا مقصد گروہ کے اندر ایک دوسرے سے رشتے اور  
 انسلاک قائم رکھنا اور ایک کو دوسرے کی بات سمجھنا ہوتا ہے۔“ (۶۱)

نظیر صدیقی بھی کلچر کے لیے غلط ثقافت سے متبادل کو ترجیح دیتے ہیں اور وہ  
 ثقافت کو کلچر کی طرح وسیع تر معنوں کی حامل اصطلاح سمجھتے ہیں اور کلچر ہی کی طرح پورا  
 طریقہ زندگی مراد لیتے ہیں، لکھتے ہیں:

”عربی زبان میں ثقافت کے معنی علوم و فنون اور ادبیات پر قدرت  
 و مہارت کے ہیں۔ اس لحاظ سے ثقافت کا تعلق اپنی چیزوں سے  
 بٹھرتا ہے لیکن واقعہ یہ ہے کہ غلط کلچر کی طرح ثقافت کا غلط بھی وسیع  
 تر معنوں میں استعمال ہو رہا ہے۔ اب ثقافت سے مراد پورا طریقہ

زندگی ہے یعنی ثقافت اس کا نام ہے جس میں مذہب اور عقائد،  
 عادات و اخلاقیات، معاشات اور معاشرت، فنون و ہنر اور رسم و رواج  
 سبھی کچھ شامل ہے۔ اور یہ خصوصیات میں یوں سمجھتے کہ ثقافت کسی  
 قوم کے تمام صوبوں و اقدار، عقائد، ضوابط اور اعمال و طوار  
 کے مجموعے کا نام ہے جن سے کسی قوم کی امتیازی خصوصیات عبارت  
 ہوتی ہیں۔“ (۶۲)

ڈاکٹر سیمرانتھ پٹیل کے یہ نقطہ کلچر ہی استعارہ کرتے ہیں۔ اس لیے کہ ان  
 کا خیال بھی یہ ہے کہ ”کلچر“ ہے صحیح متبادل نقطہ تلاش نہیں کیا جاسکا۔“ (۶۳) لیکن  
 سوشل سائنس کا ترجمہ تہذیب کرتے ہیں۔ سیمرانتھ تہذیب اور کلچر کے فرق کو دریا اور س کی  
 بہرہ سے تشبیہ کرتے کر واضح کرتے ہیں جس سے ان دونوں کا آپس کا تعلق بھی ظاہر  
 ہو جاتا ہے۔ اس ضمن میں وہ لکھتے ہیں

”تہذیب ایک تسلسل کا نام ہے اور یہ دریا کے بہاؤ کی مانند ہے۔  
 ایسا دریا جس کا منبع کہیں دور ماضی جمہور کی تاریکی میں نہیں ہے اور  
 ان دریا کے مختلف مقامات پر ابھرتی ورنہاتی ہیں کلچر۔“ (۶۴)

اس طرح وہ تہذیب اور کلچر میں ایک ہر ارشتہ تلاش کرتے ہیں۔ چنانچہ ان کے  
 نزدیک ”ہزار روپ بدنے پر بھی کلچر پانی کی وہابی رہے گا جو دریا کا ایک حصہ ہے۔ یہ  
 الفاظ دیگر ہزار تنوع کے باوجود بھی تہذیب اور کلچر کی اساس ایک ہی ہوتی ہے اور ہونی  
 چاہیے۔“ (۶۵)

سجاد نقوی بھی کلچر کا متبادل کلچر ہی لیتے ہیں اور اسے ایک زندہ تخلیقی قوت تصور  
 کرتے ہیں۔ کلچر پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ  
 ”کلچر کی جڑیں تو زمیں میں اتری ہوئی ہیں (لہذا) کلچر تو ایک

طرح سے وہ مزاج ہے جو اپنے جغرافیائی پس منظر میں بالکل فطری انداز میں پایا جاتا ہے۔ یہ مزاج اس علاقے کی زبان اور فنون لطیفہ میں اظہار پاتا ہے۔ اسی بنا پر کلچر کو ایک زندہ تخلیقی قوت سمجھا جاتا ہے۔“ (۶۶)

تہذیب کو سبب و نقوی آداب نشست و برخاست اور پرتکلف گفتوگو سمجھتے ہیں۔ جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ تہذیب کو سولیزیشن کے اس تصور کا متبادل سمجھتے ہیں جس کے تحت فرد کو معمولات زندگی میں روایتی معیارات کی پابندی اور شاہلی مہمان نوازی دینا ہے۔ اس لیے وہ تہذیب کو کلچر کا بہرہ اپ کہتے ہیں چنانچہ کلچر کو حقیقت ادب کہہ سکتے ہیں و سراب سے موموم کرتے ہیں۔ اس کی وضاحت وہ درج ذیل الفاظ میں کرتے ہیں

”کلچر کے ساتھ با موموم ایک اور لفظ تہذیب کا ذکر بھی کیا جاتا ہے۔

کثرت استعمال سے یہ لفظ اب کلچر کا مترادف بنتا جا رہا ہے مگر جس طرح اصل اور بہرہ اپ میں حقیقت اصلی اور بہرہ اپ ملتی ہوتی ہے اسی طرح تہذیب بھی کلچر کا بہرہ اپ ہے۔ بہرہ اپ میں چھاپوند ہوتی ہے اور ظاہر بین اس سراب کو ہی حقیقت سمجھ بیٹھتے ہیں۔ میرے نزدیک تہذیب کے لفظ کے ساتھ درآمد برآمد کا تصور وابستہ کیا جاسکتا ہے۔ ملکوں کے مابین فاصلے کے سمٹ جانے کی وجہ سے یہ جنس دنیا کے کونے کونے میں اپنے وجود کا احساس دلاتی نظر آتی ہے۔ اس طرح اب اس کی حیثیت بین الاقوامی ہے۔ اٹھنے بیٹھنے کے طور طریقے، آداب، خورد و نوش، گفتگو کا پرتکلف انداز، فیشن عریانی اور فحاشی اس کے نمایاں خصوصیات ہیں۔ اسی تہذیب کو کلچر سے نام سے فنون لطیفہ اور خاص طور پر ادب میں پیش کیا

گیا ہے۔" (۶۷)

ڈاکٹر فرمان فتح پوری، شیخ محمد اکرام، ڈاکٹر عبد السلام خورشید، قدرت اللہ فاطمی اور ڈاکٹر فیروقی عثمان کلچر کا متبادل ثقافت، افتخار جاسب، انور سجاد، آزاد کوثری، داؤد رہبر اور ڈاکٹر تاجیہ کلچر و کلچر جاسب کہ عبادت بریلوی کلچر، تہذیب اور ثقافت تینوں کو اردو میں روا رکھتے ہیں۔

حسن حسینی، انتظار حسین، سربراہ حسین کلچر و کلچر اور تہذیب جاسب کہ سیم احمد کلچر کے لیے ثقافت اور تہذیب کے متبادلات استعمال کرتے ہیں۔

پاستنی ادبائے حوالے سے کلچر، سولیزیشن، تہذیب، ثقافت اور تمدن کے ضمن میں یہ جانے والا درجہ بالا جائزہ یقیناً مکمل ہے اور اس میں تمام تر ادبائے مکمل تفصیلی ذکر نہیں ہو سکا۔ مگر یہ جائزہ اس قدر ضرور ہے کہ پاستنی ادبائے ہاں ان اصطلاحات کے مغایم کا ایک خاکہ سا ہماری نظروں کے سامنے آجائے اور ان اصطلاحات کے بارے میں ہمارے ہاں جو معنوی تنوعات پائے جاتے ہیں۔ ان سے عمومی سطح کی واقفیت پیدا ہو جائے تاکہ اصطلاحی اختلافات ہماری فکر کی پیش قدمی میں رکاوٹ بننے کی بجائے معاون ثابت ہو سکیں اور یہی اس مقالے کا مقصد بھی ہے۔

جہاں تک بات ہے ان اصطلاحات میں اختلافات کی تو کلچر اور سولیزیشن کی اصطلاحات پر یورپی محققین کے ہاں بھی اختلاف اور ابہام پایا جاتا ہے۔ اس بارے میں ٹی۔ ایس۔ ایلینٹ نے اپنی کتاب "Notes towards the definition of Culture" میں یوں اظہار خیال کیا ہے اور جس سے اختلاف کرنا مشکل ہے، لکھتے ہیں

"جب تک تو بات علم نباتات، علم زراعت اور دوسرے سائنسی علوم

کے دائرے میں رہتی ہے تو کلچر کا لفظ واضح تعینات کے ساتھ

آتا ہے اور ہم اس کے معنی کے سلسلے میں کسی ابھمن کا شکار نہیں



ہوتے لیکن جب بھی اس غلط فہمی کا انسانی روح اور ذہن کی  
Improvement کے معنوں میں استعمال کرنے جیتے ہیں فوراً  
مفہم کے سلسلے میں اختلاف پیدا ہونے لگتا ہے۔“ (۶۸)

ہذا اختلافات کا ہونا کوئی اچھی بات نہیں۔ یہ انسان اور انسانی سماج کے  
مطالعہ کا ایک لازمی عنصر ہے۔ ہاں تضادات کے پیدا ہونے سے احتساب ضروری ہے  
کیونکہ یہ ذہنی انتشار کا موجب ہوتے ہیں۔ انور سجاد اُتر یہ کہتے ہیں کہ: ”کلچر ن تعریف کے  
بارے میں اتنا انتشار موجود ہے کہ لغوی معنوں سے لے کر ذاتی توحید تک تہذیب، تمدن،  
ثقافت سب آپس میں گڈ مڈ نظر آتے ہیں۔“ (۶۹) تو اس کی وجہ بعض اہل علم  
معرضی مطالعہ و مشاہدہ کا فقدان، شدید جذبات، انتہا پسندانہ رویہ اور اس کے نتیجے میں  
پیدا ہونے والے تضادات ہیں۔

اس مسئلہ کے حل کے لیے ہمیں نہ صرف اختلافات اور تضادات کے مابین  
امتیاز برتنے کی بلکہ ان اختلافات اور تضادات کا معرضیت پر مبنی تجزیہ کرنے کی بھی  
صلاحیت پیدا کرنا ہوگی۔



## حوالہ جات

- ۱۔ ایم، خالد فیاض پورا کلچر مشمولہ سطور-۳ بعنوان ”جدید نثر کے فکری اور تحقیقی  
رجحانات مرتبین شوکت نعیم قادری، سید عامر سہیل ملتان، بیکن بکس ۲۰۰۱ء
- ۲۔ نصیر احمد ناصر، ڈاکٹر اسلامی ثقافت، لاہور، فیروز سنز لمیٹڈ، ص ۴۲
- ۳۔ وحید عشرت، ڈاکٹر علامہ اقبال اور خلیفہ عبدالکیم کے تصورات عمرانی جلد اوں، لاہور،  
بزم اقبال ۱۹۸۹ء، ص ۱۹۰

- ۴۔ سید عبداللہ ڈاکٹر کلچر کا مسئلہ لاہور، شیخ غلام علی اینڈ سنز ۱۹۷۷ء، ص ۱۱
- ۵۔ ایضاً، ص ۱۱
- ۶۔ فاروق عثمان، ڈاکٹر اردو، ہاؤس میں مسلم ثقافت ملتان پبلکن بکس ۲۰۰۲ء، ص ۱۲
- ۷۔ ایضاً، ص ۱۲
- ۸۔ Tylor.E.B; Primiton Culture .London,1871,voll.p 1
- ۹۔ سدا می ثقافت ص ۴۲
- ۱۰۔ فہیم اعظمی آر. آر. (۲) "کراچی مکتبہ صریح، ۱۹۷۷ء، ص ۲۷۳ تا ۲۷۴
- ۱۱۔ بحوالہ ساجد امجد، ڈاکٹر اردو شاعری پر برصغیر کے تہذیبی اثرات لاہور، لوقار پبلی کیشنز: ۲۰۰۳ء، ص ۱۰ تا ۱۱
- ۱۲۔ بحوالہ "کلچر کا مسئلہ: ص ۱۹
- ۱۳۔ ایضاً، ص ۱۸ تا ۱۹
- ۱۴۔ سبط حسن پاکستان میں تہذیب کا ارتقاء، کراچی، دانیال، ۱۹۸۹ء، ص ۱۵
- ۱۵۔ ایضاً، ص ۱۳
- ۱۶۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر پاستانی کلچر، سلام آباد، نیشنل بک فاؤنڈیشن ۱۹۸۱ء، ص ۴۲
- ۱۷۔ اردو شاعری پر برصغیر کے تہذیبی اثرات ص ۱۰
- ۱۸۔ خلیفہ عبدالحکیم مقالات حکیم "جد سوم، مرتبہ شہید حسین رزاقی لاہور، ادارہ ثقافت اسلامیہ ۱۹۶۹ء، ص ۱۰۹
- ۱۹۔ خلیفہ عبدالحکیم اسلامی تہذیب کا تصور (ایک گفتگو) مشمول "سرسیدین ایک پاکستانی ادب" جلد اول، مرتبین رشید امجد، فاروق علی، راولپنڈی، فیڈرل گورنمنٹ سرسید کالج ۱۹۸۱ء، ص ۲۲
- ۲۰۔ مقالات حکیم ص ۱۱۹

- ۲۱۔ مقالات حکیم، ص ۱۲۰
- ۲۲۔ ایضاً، ص ۱۱۵
- ۲۳۔ ایضاً، ص ۱۱۶
- ۲۴۔ ”سرسیدین“ ایک پاکستانی ادب، ”جد اول“ ص ۲۲
- ۲۵۔ ”پاکستانی کلچر“، ص ۴۱
- ۲۶۔ ایضاً، ص ۴۱ تا ۴۲
- ۲۷۔ ”پاکستانی ثقافت کی شناخت“ (ایک گفتگو) مضمون ”سرسیدین“ پاکستانی ادب، ”جد اول“ ص ۱۹۳
- ۲۸۔ ”پاکستانی کلچر“، ص ۴۲
- ۲۹۔ فیض احمد فیض پاکستانی کلچر اور قومی تشخص کی تلاش مرتبہ شیم مجید لاہور، فیہ اور سنہ لمیٹڈ ۱۹۸۸ء، ص ۱۵
- ۳۰۔ ایضاً، ص ۲۵
- ۳۱۔ فیض احمد فیض میزان لاہور، لاہور اکیڈمی ۱۹۶۵ء، ص ۸۸ تا ۸۷
- ۳۲۔ پاکستانی کلچر اور قومی تشخص کی تلاش ص ۲۵
- ۳۳۔ ایضاً، ص ۷۰
- ۳۴۔ ایضاً، ص ۲۵
- ۳۵۔ ایضاً، ص ۲۵
- ۳۶۔ سبط حسن۔ پاکستان میں تہذیب کا ارتقاء، ص ۱۳
- ۳۷۔ ایضاً، ص ۱۳
- ۳۸۔ ایضاً، ص ۱۴
- ۳۹۔ کلچر کا مسئلہ، ص ۵

۴۰۔ کلچر کا مسد، ص ۶

۴۱۔ ایضاً، ص ۶

۴۲۔ ایضاً، ص ۶

۴۳۔ ایضاً، ص ۵

۴۴۔ ایضاً، ص ۵

۴۵۔ وزیرِ غنا، ڈکٹر تنقید اور مجاہسی تنقید سرگودھا، مکتبہ اردو زبان ۱۹۷۶ء، ص ۱۸۱

۴۶۔ وزیرِ غنا، معنی اور تناظر سرگودھا، مکتبہ زبان ۱۹۹۸ء، ص ۴۳ تا ۴۴

۴۷۔ ایضاً، دائرے اور کثیریں لاہور، مکتبہ فکر و خیال ۱۹۸۶ء، ص ۱۲۳

۴۸۔ ایضاً ”مشہور“ تہذیب از زوار حسین ملتان، بین بکس ۲۰۰۰ء، ص ۶

۴۹۔ سجاد باقر رضوی تہذیب و تحقیق لاہور، مکتبہ ادب جدید ۱۹۹۶ء، ص ۶۶

۵۰۔ ایضاً، ص ۶۶

۵۱۔ ایضاً، ص ۶۶

۵۲۔ انجم اعظمی شہری کی زبان کراچی، الباقی یہ پہلی کیشنز ۱۹۸۹ء، ص ۲۸

۵۳۔ ایضاً، ص ۲۸

۵۴۔ ایضاً، ص ۵۰

۵۵۔ احمد ندیم قاسمی تہذیب و فن لاہور، مکتبہ فنون ۱۹۷۹ء، ص ۷۵ تا ۷۶

۵۶۔ ایضاً، ص ۷۵

۵۷۔ ایضاً، ص ۹۲

۵۸۔ احمد ندیم قاسمی خلیفہ عبدالحکیم محمد اجمل (مرتبین) ”ثقافت کیا ہے؟“ لاہور، ادارہ ثقافت

اسلامیہ ۱۹۹۹ء، ص ۵

۵۹۔ فہیم اعظمی: آراء۔ (۲) ص ۲۷۳

- ۶۰۔ فہیم اعظمی: آراء۔ (۲) ص ۲۷۳
- ۶۱۔ ایضاً، ص ۲۷۳ تا ۲۷۴
- ۶۲۔ نظیر صدیقی ”تفہیم و تعبیر“ ملتان، کاروان ادب ۱۹۸۳ء، ص ۲۸۳
- ۶۳۔ سیم اختر، ڈاکٹر کلچر اور ادب لاہور، مکتبہ عالیہ س۔ن، ص ۲۰۰
- ۶۴۔ ایضاً، ص ۲۱۰
- ۶۵۔ ایضاً، ص ۲۱۱
- ۶۶۔ پاکستانی ثقافت کی شناخت (ایک گفتگو) مشمولہ ”سرسید“ پاکستانی ادب“ جلد اول، ص ۱۸۱
- ۶۷۔ ایضاً، ص ۱۸۱ تا ۱۸۲
- ۶۸۔ بحوالہ ذروق عثمان ”اردو ناول میں مسم ثقافت“ ص ۴۱
- ۶۹۔ انور سجاد سٹاٹس وجود لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۶ء، ص ۲۹۰



## افسانہ: تکنیک اور اسلوب کے مسائل

In the context of short story technique is often considered similar to creativity. Actually, technique is the result of creativity. The manner in which a writer presents the material is termed as technique. In short stories very often experiments in technique have been undertaken. It is difficult to appreciate short story without understanding these experimental approaches. Style is the outcome of the process of writer's approach. In addition technique, choice of words, effort and the methodology of expression gives rise to the diversity of style. In this article these different aspects of short story as these relate to technique and the problems of style have been analysed.



انگریزی ادبیات میں Literature کی اصطلاح جس طرح ادب کے عداد میں زندگی کے ہر شعبے میں ہمہ گیر وسعت رکھتی ہے اسی طرح اردو میں ادب بھی تخلیقی کاوش تک محدود نہیں۔ تاہم جب ہم تخلیقی تحریروں کی بات کرتے ہیں تو ادب کو محدود کر کے ایک اکائی فرض کر لیتے ہیں۔ اسی طرح ادب کی بنیادی اصناف یا اصطلاحات بھی ہمیشہ موضوع بحث

رہی ہیں۔ جیسے

- افسانہ کیا ہے؟
  - تکنیک کیا ہے؟
  - اسلوب کیا ہے؟
  - فن کی حدود و قیود کیا ہیں؟
  - کیا کوئی تخلیق اپنی تکنیک، اسلوب اور ہیئت ساتھ لاتی ہے؟
- افسانے کے بارے میں ایک مختصر گفتگو اس باب کے آغاز میں کی جا چکی ہے۔ دوسرے سوالوں کی طرف آتے ہوئے پہلے ہم تکنیک کا جائزہ لیتے ہیں۔
- فن یعنی آرٹ یا تکنیک پر جب بھی گفتگو ہوتی ہے عموماً فن اور تکنیک کو ہم ایک دوسرے کے مترادف خیال کرتے ہیں۔ جس طرح طائر و مزاج کو ایک ہی معنی میں استعمال کیا جاتا ہے، اگرچہ ان میں معنوی لحاظ سے کافی فرق ہے۔ یہی معاملہ فن اور تکنیک ہ ہے۔ ان دونوں کو بھی ایک ساتھ بول اور لکھا جاتا ہے لیکن درحقیقت ان میں کافی فرق ہے۔

فن دراصل اپنے جذبات و احساسات اور تجربات کو مؤثر اور خوبصورت انداز سے پیش کرنے کا نام ہے۔ جس کا مقصد انبساط پہنچانے ہے ساتھ ساتھ زندگی کو بھی تبدیل کرنے میں مؤثر کردار ادا کرنا ہے، نیز زندگی کو حسین تر بنانا ہے اور یہ کوشش درحقیقت فنکار اس خاص Form یعنی تکنیک کے ذریعے کرتا ہے۔ مثلاً کوئی برش اور رنگوں یعنی مصوری (Painting) کے ذریعے اپنا اظہار کرتا ہے تو کوئی جسم کے مختلف حصوں کو جنبش اور حرکت دے کر یعنی رقص (Dancing) سے، کوئی مٹی کو مختلف اشکال میں ڈھال کر یا پتھر کو تراش کر جیسے بت تراشی (Sculpture)، کوئی لفظوں یعنی ادب (Literature) کا سہارا لے کر، غرض بہت سے طریقے ہیں جنہیں اپنا فنکار تجربات اور احساسات کا اظہار

آرتا ہے۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو فن (Art) ایک وسیع اصطلاح ہے جبکہ تکنیک کا  
 سینوس اس کے مقابلے میں اتنا وسیع نہیں۔ تاہم فن اور تکنیک کا آپس میں چول دامن کا  
 ساتھ ہے بلکہ یہ کہنا غلط نہ ہو گا کہ فن کے بطن ہی سے تکنیک نے جنم لیا۔ محمد احسن فاروقی  
 کا بھی یہی خیال ہے کہ ”یہ امر ہمیشہ مستم ہے کہ فن کے لیے تکنیک ضروری ہے لیکن اگر وہ  
 فن میں چھپ نہ سکے، تو فن بناؤں ہو جاتا ہے اور اپنے مقصد سے ہٹ جاتا ہے۔“<sup>1</sup>  
 فاروقی صاحب کی یہ رائے صحیح ہے کہ فن اور تکنیک کو ہم ایک دوسرے سے جدا نہیں کر سکتے  
 ورنہ کوئی ایسا امتیاز کر سکتے ہیں جس سے دونوں حالات کی مکمل اور جامع تعریف  
 سامنے آسکے کیونکہ فن اور تکنیک ایک دوسرے میں اس طرح پیوست ہیں جس طرح قوس  
 قزح کے رنگ، جس میں مختلف رنگوں کی شناخت اور پہچان تو آسانی ہو سکتی ہے مگر یہ بتانا  
 مشکل ہوتا ہے کہ ایک رنگ کہاں سے شروع ہوتا ہے اور کہاں پر ختم ہوتا ہے۔ تاہم تکنیک  
 کی بہت سی تعریفیں بھی کی گئی ہیں جن سے اس اصطلاح کو سمجھنے میں کافی مدد ملتی ہے۔  
 ارسطو کہتا ہے ”تکنیک سے مراد ہے وہ طریقہ جس سے فنکار اپنے موضوع کو پیش کرتا  
 ہے۔“<sup>2</sup> یعنی فنکار کا طریقہ اظہار تکنیک ہے۔ تاہم ہٹ آگ بڑھانے سے قبل ایک  
 ضروریات پر ڈالتے ہیں تاکہ متعین معنی کا دراک ہو یونکہ رہا باب نقد و نظر کا خیال ہے کہ  
 یہ بدلتے ہوئے حالات میں خود کو تبدیل کرتی راق ہے۔ یہ لغات بھی بدلتی ہوئی صورتوں  
 کا ساتھ دیتی ہیں۔

ویسٹر کالجیٹ کے مطابق

### TECH - NIQUE

a) The manner in which technical details are

treated (As by a writer)

b) Basic Physical movements are used (As

by a Dancer)

c) Ability to treat such details or use such movements<sup>3</sup>

قاموس الاصطلاحات میں یہ تعریف ملتی ہے:

Technique اسلوب فن، تکنیک، فنی پہلو۔<sup>4</sup>

قومی انگریزی اردو لغت کے الفاظ میں:

Technique تکنیک، فنی پہلو، ذہن، اسلوب،

صنعت گری، لائحہ عمل، طریق کار، آداب فن، کاریگری،

مہارت کار، تکنیکی مہارت۔<sup>5</sup>

فرہنگ اصطلاحات جامعہ عثمانیہ میں:

Technique اسلوب (ریاضی میں) ترکیب عمل،

طرز عمل۔<sup>6</sup>

انکس ڈکشنری کے مطابق:

Technique

a) Method of Manipulation in an Art

b) Artistic execution.<sup>7</sup>

آکسفورڈ ایڈوانس لرنر ڈکشنری میں تکنیک کے یہ معنی ملتے ہیں

Method of Doing or Performing

something specially in the Arts of

Science.<sup>8</sup>

ان جیسے لغات کو دیکھنے کے بعد حیرت ہوتی ہے کہ کوئی ایک لغت بھی دوسرے سے اتفاق

نہیں کرتی۔ یہاں تک کہ خود بھی کسی معنوی اکائی کی تائید نہیں کرتی۔ ”قوی رد و نفی“ میں گیارہ معنی دیے گئے ہیں مگر اس میں ایک معنی ایسے ہیں جو اصطلاح کے حقیقی مترادف ہیں جبکہ بعض معنی اصطلاح کے قریب تر بھی نہیں۔ تکنیک کا اصل مترادف ”طریق عمل یا طریق کار“ ہے اور اس کی بہتر وضاحت درج بالا انٹیکس ڈیشنری میں کی گئی ہے۔ یعنی ”Method of manipulation in an Art“ یہ اصطلاح اس رائے سے مماثل ہے کہ ”وہ طریقہ جس سے فنکار اپنے موضوع کو پیش کرتا ہے۔“ اس ضمن میں مزید وضاحت ”شرف تنقیدی اصطلاحات“ کے مصنف کرتے ہیں۔ وہ اصطلاح کی تعریف پیش کرنے کے بعد کہتے ہیں جیسے بیانیہ تکنیک، ڈرامائی تکنیک، مکالمے کی تکنیک، شعور کے بہاؤ کی تکنیک، خطوط کی تکنیک، روزنامہ کی تکنیک وغیرہ<sup>9</sup>۔ ممتاز شیریں بختی ہیں کہ ”افسانے کی تعمیر میں جس طریقے سے مواد ڈھلتا جاتا ہے، وہی تکنیک ہے۔“<sup>10</sup> چنانچہ یہ کہنا بھی ہوگا کہ جو چیز تیار ہو کر شکل پذیر ہوتی ہے اور اس کے خام مواد سے شکل پذیری تک جو عمل کام کرتا ہے تو اس پورے میکنزم کو ”تکنیک“ کہتے ہیں۔ افسانے کے حوالے سے اُردو دیکھیں تو فسانہ نگار کے ذہن میں ایک واقعہ یا خیال پیدا ہوتا ہے۔ ذہن اسے سوچتا ہے اور انہی سوچوں کے درمیان ایک ڈھانچہ تیار ہونا شروع ہو جاتا ہے۔ رفتہ رفتہ یہ ڈھانچہ کسی ایک تواتر اور تسلسل میں متشکل ہوتا ہے اور جب سمجھنے کا مرحلہ سامنے آتا ہے تو وہ ڈھانچہ اور اس کی بنی ہوئی شکل بعینہ کاغذ پر نہیں اترتی بلکہ رائج الوقت اشکال (ہیکٹوں) میں سے کسی ایک میں ڈھلتی ہے اور اس کے لیے وہ تکنیک استعمال ہوتی ہے جو ایک روایت کی شکل میں اس کے تجربے کا حصہ بن چکی ہوتی ہے۔

ن۔م۔م۔ راشد بخور و توانی کو شعری تکنیک کی قدیم روایت کہتے ہیں۔ ان کے خیال میں اجتہاد کی ضرورت تو ہر وقت ہوتی ہے مگر یہ شعر و توانی اس ترنم و تناسب کے معاون ہوتے ہیں جو اعلیٰ شعری کی روح میں موجود ہوتا ہے۔ راشد کہتے ہیں کہ وہ قدیم



تکنیکی روایت کے باغی ہونے کے باوجود اس بات کے قائل نہیں کہ بھور و توانی، جسے وہ شعری تکنیکی روایت کہتے ہیں، شاعر کی راہ میں مزاحمت پیدا کرتی ہے۔ ان کا یہ بھی کہنا ہے کہ جس شاعر کے اندر جذبات کا دھور، خیالات کی بندنی اور احساس کی شدت ہو، وہ خود بخود اس کی زبان پیدا کر لیتا ہے جس میں ترنم اور تناسب ہو۔ راشد اجتہاد کے حامی ہونے کے باوصف شعری ڈھانچوں کی بے وجہ یا فیشن میں توڑ چوڑ کے حامی نہیں۔<sup>11</sup>

لیکن ڈاکٹر عبادت بریلوی ناولٹ کی تکنیک پر بات کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ ناولٹ کو موجودہ عہد میں سماجی، عمرانی، جمالیاتی اقدار کے نئے آنے والے رجحانات کی روشنی میں دیکھنے کی ضرورت ہے۔ وہ تکنیک کو نہ تو جامد سمجھتے ہیں نہ ناولٹ کی کسی ایک تکنیک و ناولٹ کے لیے ناگزیر سمجھتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں

تکنیک اور ہیئت کا مسئلہ جمالیات کا مسئلہ ہے۔ جمالیات حسن کا فلسفہ ہے۔ وہ ہر زمانے میں حالات اور واقعات کی تبدیلیوں کے ساتھ ساتھ بدلتا ہے جیسے جیسے زندگی میں تغیر آتا ہے، معیار اقدار بدلتے رہتے ہیں، افراد کے مزاج اور طبائع میں تبدیلیاں ہوتی ہیں، ویسے ویسے حسن کے تصورات بھی بدلتے رہتے ہیں۔ تکنیک کے اصول بھی اہل نہیں۔ ادب اور فن کے مختلف اصناف کی تکنیک ہر دور اور ہر زمانے میں تغیرات کے سانچے میں ہستی رہتی ہے۔ یہ تغیرات حالات و واقعات کی تبدیلیوں سے ہم آہنگ ہوتے ہیں۔ جب حالات و واقعات میں انقلاب انگیز تبدیلیاں ہوتی ہیں۔۔۔ تو یہ تبدیلیاں تکنیک اور فن میں نمایاں ہوتی ہیں۔<sup>12</sup>

ڈاکٹر عبادت بریلوی کی اس تحریر سے ایک بات سامنے آتی ہے کہ تکنیک کوئی جامد چیز نہیں بلکہ وقت کے تغیر و تبدل سے اس میں تبدیلیاں لائی جاسکتی ہیں۔ ڈاکٹر اعجاز

رہی افسانے کے حوالے سے گفتگو کرتے ہوئے اس بات پر صراحت کرتے ہیں کہ ہر نیا دور نئے طرز احساس کی تشکیل کرتا ہے اور یہی اس دور کے شعور، ذراک اور جذبات کی اولین سطح بھی ابھرتا ہے۔ کہانی کے پرانے ڈھانچے، روایہ، بنت کاری، اسلوب و تکنیک سب کچھ تبدیلی کا متقاضی بن جاتا ہے۔ 1960ء کے بعد آنے والے افسانہ اور اس میں ہونے والی تبدیلیوں کی تھانے کی منتہا۔ مقصود تمہیں۔ چنانچہ طریق کار سے لے کر پورا افسانوی ڈھانچا تبدیل ہو جاتا ہے۔

افسانے میں تکنیک کے تجربات گاہے گاہے ہوتے رہے ہیں۔ پرانی روایات تبدیل بھی ہوئیں اور ان کی جگہ زیادہ طاقتور روایتوں نے لے لی۔ لیکن تکنیک خواہ اس میں تبدیلیوں واقع ہوتی رہیں، خود اس کی "ذات" کی شناخت کے بغیر نہ تبدیلیوں کو سمجھا جا سکتا ہے اور نہ افسانے کو۔

لفظ "تکنیک" ہم تک انگریزی کے وسیع سے آیا اور انگریزی نے خود اسے یونان سے مستعار لیا ہے۔ یونانی میں یہ لفظ Technikos اور انگریزی میں Technique بنا۔ مگر اس کے معنی طریق کاری سے رہے، جو یونانی میں مستعمل تھے۔ "ڈکشنری" ف لٹریٹری ٹرمز کے الفاظ دیکھیے

Technique

(Gk ART, CRAFT)

The Method Craft And Skill of Writing <sup>13</sup>

(تکنیک یہ ایک یونانی لفظ ہے جس کے غوی معنی ہیں "فن یا طریقہ کار" ادب میں لفظ تکنیک کو عموماً "طرز تحریر" یا "قدرت بیان" کے معنوں میں لیا جاتا ہے)

اس کو اس طرح بھی سمجھا جا سکتا ہے کہ خیال کو لفظوں میں ڈھالنے سے قبل افسانہ نگار کے

فہم و بصیرت اس کی مدد کرتے ہیں۔ اسے حسن و جمال سے جس قدر گھاؤ ہوگا، اس سے موضوع میں ایک خاص جلالت اور جمالیاتی تہذیب اسی قدر غفلتوں کے ساتھ اجاگر ہوگا۔ گرتاثر اور واقعیت کے محاسن ذہن میں تکمیل پاتے ہیں، تو تکنیک ہی فکری ڈھانچے کو ایک حسن اور خاص قرینے سے کاغذ پر اتارتی ہے اور اسے کاغذ پر اتارنے کا عمل ہی ”تکنیک“ کہلاتا ہے۔

یہ درست ہے کہ افسانے کی تہذیب و ترتیب کے عمل میں تکنیک کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا مگر یہ بھی حقیقت ہے کہ افسانہ نگاری کا منتخب مقصود محض تکنیک کی پیش کاری نہیں بلکہ منتخب مقصود تک پہنچنے کے لیے تکنیک ایک ذریعہ ہے۔ تکنیک ایک ماہر کے ہاتھ سے گوہر مقصود کو نفاست اور شائستگی کے ساتھ پیش کرنے اور جامعیت سے کرنے کا ایک موثر عنصر ہے۔ یہ بات ایک حد تک درست ہے کہ مدہ تکنیک ہائی سے تاثر کو بڑھا سکتی ہے مگر تاثر کلیتاً تکنیک کا محتاج نہیں کیونکہ تاثر تو نفس مضمون سے ابھرتا ہے تاہم ایک اچھی تکنیک ایک ہنرمند افسانہ نگار کے ہاتھوں میں بہتر نتائج پیدا کر سکتی ہے۔

گویا ”تکنیک“ افسانہ نگاری کے عمل میں وہ طریقہ کار ہے جو خیال و وجود دینے میں معاون ہے اس بات کی مزید وضاحت کے لیے درج ذیل مشاں سے مدد لے سکتے ہیں:

ایک مکان بنانے کے لیے سب سے پہلے خیال آتا ہے، پھر زمین کا انتخاب کیا جاتا ہے، پھر نقشہ تیار کیا جاتا ہے اور پھر اس نقشے کے مطابق کارگر دیواریں، چھتیں، دروازے، کھڑکیاں وغیرہ لگاتے اور رنگ و روغن کرتے ہیں۔ جب مکان تیار ہو جاتا ہے تو پھر اس ساری تگ و دو کو نتیجہ خیز بنانے کے لیے مکین آ جاتے ہیں اور مکان گھر بن جاتا ہے۔

اس سارے عمل کی اگر افسانے پر تطبیق کریں تو جو خیال آتا ہے وہ واقعے سے جڑتا ہے، اور جو زمین ہے وہ افسانے کا پلاٹ، ڈرائنگ (نقشہ سازی) ذہنی عمل اور اس ذہنی عمل کے مطابق مکان تعمیر ہوتا ہے، یہ سارا عمل تکنیکی اور اسلوبی ہے اور جو مکان تیار ہوا وہ حقیقت ہے اور جو گھر ہے وہ مکمل افسانہ ہے۔ صرف تکنیک گھر نہیں بنا سکتی اور نہ افسانہ، مگر افسانے کو خامیہ عطا کرنے کے لیے ایک موزوں تکنیک ضروری ہے۔

افسانے کی بنت کاری میں حتمی طور پر کسی ایک تکنیک پر بھروسہ نہیں کیا جاسکتا۔ بلکہ ذہن کے مطابق ایک تکنیک اور دوسری تکنیک کے ذہن میں آجاتی ہے۔ اس ضمن میں یہ سواں بھی ٹھٹھا رہا ہے کہ کیا کوئی خیال اپنی تکنیک ساتھ لے کر آتا ہے؟ اگرچہ یہ کلیتہاً درست نہیں، لیکن یہ درست ہے کہ ذہنی عمل کاری کے دوران خیال کو ایک ڈھیر ڈھیر اٹھانچا مل جاتا ہے اور جب وہ کاغذ پر اترتا ہے تو رنج و وقت تکنیکوں میں سے ایک ہوتا ہے۔

افسانہ ایک مرکب چیز ہے۔ اس کے کئی جزاء ہوتے ہیں جنہیں افسانے کے عناصر ترکیبی بھی کہہ سکتے ہیں۔ ان کا اجماعی تعارف درج ذیل ہے

۱۔ موضوع۔

افسانے کے سارے عمل میں موضوع کی تعریف قدرے مشکل ہے کہ یہ دوسرے عناصر کے برعکس، جو ٹھوس شکل میں ہیں، تجریدی فارم رکھتا ہے۔ اس کو محسوس تو کیا جاسکتا ہے تاہم دیکھا نہیں جاسکتا۔ Laurenee Perrine کا کہنا ہے

The theme of piece of fiction is its controlling  
idea or its central insight It is the unifying  
generalization about life stated or implied by  
the story. <sup>14</sup>

اس کی مزید وضاحت کے لیے وہ سوال اٹھاتے ہیں کہ ہم موضوع کو کیسے واضح کریں گے۔ وہ کہتے ہیں کہ یہ کہہ دینا کافی نہیں کہ اس کا موضوع مائتیا و فدوری ہے۔ کیونکہ یہ تو محض Subject ہوا۔ یہاں وہ Subject اور Theme کے درمیان فرق کرتے ہیں

Theme must be statement about the subject

If we express the theme in the form of phrase,

must be convertible to sentence form A

phrase such as "The futility of Envy" for

instance may be converted to the statement

"Envy is futile" it may therefore serve as a

statement of theme.<sup>15</sup>

Theme موضوع (محدود معنی میں) کی وضاحتی فرم ہے۔ اردو میں اُرچہ

Subject اور Theme کو ایک ہی معنی میں استعمال کیا جاتا ہے مگر انگریزی میں دونوں

کو ایک دوسرے سے الگ سمجھا جاتا ہے۔ تاہم ہم Theme کو موضوع ہی کے معنی میں

لیتے ہیں۔

ii۔ پلاٹ :

پلاٹ کے بارے میں رابرٹ سیٹن کہتا ہے:

The word story implies a series of tied-

together events, and plot is the technical term

that applies to these connected events in a

story.<sup>16</sup>



کہانی میں جو بھی واقعات ظاہر ہوتے ہیں، انہیں ایک منطقی ربط کے ساتھ جوڑ رکھنا، تکنیکی اصطلاح میں پلاٹ کہلاتا ہے۔ پلاٹ کا بنیادی وظیفہ آغاز، پیمیدان اور انجام تک کے درمیان مضبوط تسلسل اور تواتر ہے جس سے کہانی وحدت تاثر پیدا کرنے میں کامیاب ہوتی ہے۔

Conceivable a plot might consist merely of a  
sequence of related actions <sup>17</sup>

پلاٹ کی کئی قسمیں ہیں سادہ، پیچیدہ، مبہم اور نمٹنی پلاٹ۔ تاہم پلاٹ کے عناصر ترتیبی میں اظہار، تضاد، الجھن، مستقبل کی اشاریت، تخیل زائی، معکوسیت، سلجھاؤ، بصیرت شمار ہوتے ہیں۔ یہ سارے پلاٹ کے لازم ہیں۔ کہیں شدت کے ساتھ اور کہیں دھیمے نروس میں پلاٹ کا حصہ بنتے ہیں لیکن یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ ضروری نہیں کہ تمام عناصر ایک ساتھ کسی فسانے میں لازمی اور ایک سی شدت کے ساتھ وارد ہوں۔

### iii۔ کردار نگاری:

کردار نگاری افسانے کا لازمی جزو ہے۔ کہانی کی بنت کاری میں پلاٹ، فضا اور کردار کو بنیادی عناصر کا درجہ حاصل ہے۔ کہانی کی تشکیل میں ان ہی تین اجزاء میں سے کسی ایک کو مرکزی نقطہ بنا کر کہانی کا کہانی کی تکمیل کرتا ہے۔ کہانی کبھی پلاٹ کے ذریعے یعنی واقعیت کی بنیادوں پر بنی جاتی ہے تو کبھی کردار کہانی کا انکشاف کرتا ہے اور کبھی کبھی فضا کو یہ مقام حاصل ہوتا ہے اور اس کے ذریعے کہانی بیان ہوتی ہے۔

کہانی گو نے آغاز ہی سے کہانی بیان کرنے کے لیے ان تینوں عناصر سے کام لیا ہے۔ کہانی کی تکمیل میں کہانی کار نے انسان کے کردار کہانی بنی۔ اس کا معروض انسان ہی تھا۔ مگر اس کے لیے اس نے کبھی کبھی فضا کو کردار بنایا تو کبھی جانور کو مرکز بنایا۔ رابرٹ کہتا ہے:

Stories happen to people, if there is even a story connected chiefly with a tree, or a stone, or an Ape, the story will exist only because these things will be treated as if they were human rather than as we know they are in nature<sup>18</sup>

افسانے کے اجزائے ترکیبی پر ایک نظر ڈالنے کے بعد اب ہم دیکھتے ہیں کہ افسانوی تکنیک کے کتنے آہنگ اور رنگ ہیں۔ ہم جب تکنیک کی اقسام گناتے ہیں تو اصلاً ہم افسانے کے ارتقاء کا انکشاف بھی کرتے ہیں، اس لیے کہ آغاز سے آج تک عہد جدید تک افسانے کی تکنیک نے بے شمار کرداریں دی ہیں۔ اس میں بات کہنے کا انداز بدل رہا ہے، رویہ اور روابط بدلے ہیں، فضا اور ماحول بدل رہا ہے، تقاضے اور ضرورتیں بدلی ہیں اور ان بدلے ہوئے حالات میں افسانے کی پیش کش، ہیئت، اسلوب، تکنیک اور کردار بھی بدلے ہیں۔ پورے افسانے کا ڈھانچا ہی بدل گیا ہے۔ چنانچہ تکنیک کے حوالے سے جائزہ لیتے ہوئے بھی ایک تدریجی ارتقاء سامنے آتا جاتا ہے۔ تکنیک کا بنیادی وصف ایک قرینے سے قصہ بیان کرنا ہے اور تکنیک کے کئی رنگ ہیں، جن سے ذریعے افسانہ نگار ضرورت کے مطابق اپنا نقطہ نظر بیان کرتا ہے۔

تکنیک کے مختلف طریقوں میں ایک بالواسطہ اظہار ہے۔ اس طریقہ کار سے لکھنے والا براہ راست مٹوٹ نہیں ہوتا۔ کبھی وہ براہ راست کرداروں کے ذریعے کہانی بیان کرتا ہے اور کبھی فضا اور مناظر کو معروض بنا کر بات کہتا ہے۔ کبھی واقعات کا ایک تسلسل اور توتر میں وارد ہونا کہانی بیان کرتا ہے، کبھی کبھی محض ماحولوں میں کہانی بیان ہو جاتی ہے۔ ایک اور تکنیک بھی استعمال میں رہی ہے، وہ خطوط ہیں۔ خطوط کے جواب در جواب

میں کہانی ظاہر ہوتی جاتی ہے اور انجام کے لیے خطوط کا تہالہ ایک صورتحال کو ابھارتا ہے جو دلچسپی تک رہنمائی کرتی ہے۔ کئی افسانوں میں مرکزی کردار ہی خود واقعات بیان کرتا ہے لیکن ایک مقبول صورت یہ بھی ہے کہ افسانہ نگار خود کسی کردار کا روپ دھار کر یہ فریضہ انجام دے دیتا ہے۔ اس کی ایک صورت یہ بھی ہے کہ کہنے والا خود سٹیج پر آ کر کرداروں کا تعارف کراتا اور کہانی بیان کرتا ہے۔ اگرچہ پرانی کہانی نگاری میں بھی واحد متکلم کا طریق کار استعمال ہوتا رہا ہے مگر جدید علامتی کہانی میں یہ انداز بہت مقبول رہا۔ اس کہانی کے بارے میں عام رائے یہ ہے کہ جب افسانہ نگار خود کو کہانی کے مرکز میں لے آتا ہے تو کہانی کا پورا مزاج بدل جاتا ہے اور نہ صرف کرداروں کے درمیان ایک انصاف قائم کر سکتا ہے بلکہ وحدت تاثر کی تخلیق اور مجموعی تاثر زیادہ بہت کے ساتھ ابھرتا ہے۔

اس ساری گفتگو کے بعد ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ کہانی کے بیان میں تکنیک کی کوئی نہ کوئی قسم ضرور استعمال ہوتی ہے۔ کہانی کے تاثر کو بھرنے کے لیے خود افسانہ نگار کی ہنرمندی زیادہ موثر ہوتی ہے۔ غلام عباس نے افسانے "آنندی" <sup>19</sup> میں آنندی مرکزی کردار ہے۔ ساری کہانی صیغہ غائب (تقدیرم) میں اس کے رد گھومتی ہے۔ وہ مرکزی کردار کے طور پر سامنے ہے مگر افسانہ نگار اصلاً اس شہر کی بات کر رہا ہے جو آنندی کے باطن سے ابھرتا ہے یا اس کی ذات سے وابستہ ہے۔ اس کہانی کا یہ دلچسپ انداز ہے کہ کہانی تو آنندی کی بیان ہوتی ہے مگر آنندی کے وجود سے بھرنے والا شہر فوقیت رکھتا ہے۔ یہ کہانی کار کا کمال فن ہے کہ وہ ساری باتیں آنندی کے ذریعے کرتا ہے مگر اس کے پس منظر میں ایک پورا شہر، میونسپل کارپوریشن کے ممبران، جو مطالبہ کرتے ہیں کہ آنندی کو شہر سے نکال دیا جائے، لوگ جو آنندی کے طفیل شہر کے باقی ہیں، اس کی شہر بدری کی حمایت کرتے ہیں۔ مگر پوری کہانی میں کوئی دوسرا کردار اہمیت حاصل نہیں کر پاتا۔

اس افسانے کے برعکس رشید امجد کے افسانے "سمندر قصرہ سمندر" <sup>20</sup> کا

مرکزی کردار تاریخ ہے۔ سارا افسانہ ماضی میں ہے اور اس کی ترتیب دوہری تکنیک سے عبارت ہے جو دو منظر وا کرتی ہے ایک ظاہر میں جہاں ٹیکسٹ آباد ہے اور دوسرا افسانہ نگار کے باطنی سفر میں، جو اسے تاریخ کے دور دراز ادوار میں گھماتا رہتا ہے۔ تاہم اس میں بیٹھے ہوئے سوچتے ہوئے شخص کے علاوہ کوئی دوسرا ٹھوس کردار سامنے نہیں آتا۔ سارا افسانہ شعور کی حدود سے باہر سفر کرتا ہے۔ یہاں دلچسپ امر یہ ہے کہ اس میں ایک دور اکبر، جو چند ساعتوں کے لیے توجہ کھینچتا ہے، دو سڑک ہے۔ اُپرچہ افسانہ نگار نے اس کی براہِ راست نشاندہی نہیں کی لیکن کہانی کے درمیان بننے والے علامتی کرداروں میں سڑک عملِ تشخص کے ساتھ سامنے آتی ہے اور کثیر المعانی روپ اختیار کر جاتی ہے۔ مثلاً شعور کی گرفت کو سڑک کی علامت کے طور پر ابھارا گیا ہے۔ سڑک نئی تہذیب کی علامت ہے۔ سڑک سماج کے بدلے ہوئے حالات کا استعارہ بھی ہے۔ اس کے علاوہ نئی، دیگر پہلو ابھرتے ہیں اور تاریخ سے ہم آمیز ہو جاتے ہیں۔ اس افسانے میں بولی فرد، مرکزیت کا حامل نہیں بلکہ تاریخ کا ایک تجریدی شعور مرکزیت پاتا ہے۔

اس افسانے کے برعکس انور سجاد کا افسانہ "واپسی - دیو جانس روائی" 21 ہے۔ اس افسانے میں تین کردار ہیں ایک اپاج، زخمی پرندہ اور درخت۔ لیکن تینوں کردار اہم ہونے کے باوجود افسانہ نگار نے فضا اور اس میں رونما ہونے والی تبدیلیوں کو مرکزیت دی ہے۔ ساری کہانی اسی منظر نامے میں تحریر ہوئی اور یہیں پر کہانی بنی جاتی ہے اور ایک منطقی ارتقا کہانی کے کلائمکس تک رہنمائی کرتا ہے۔

غلام عباس روایت کے پرانے مکتب سے متعلق ہیں جبکہ رشید امجد اور انور سجاد علامتی کہانی لکھنے والوں میں شریک ہوتے ہیں۔ غلام عباس اور علامتی افسانے کے درمیان ایک واضح فرق ہے چنانچہ تینوں افسانوں کا ارتقا، ٹریٹمنٹ اور رویہ بھی جداگانہ ہے۔

جہاں تک اردو افسانے کا تعلق ہے تو اس میں بہت سے تکنیکی تجربات ہوئے

میں درمور ہے ہیں۔ اس سلسلے میں عبادت بریلوی رقمطراز ہیں

مختصر افسانہ جو اول اول صرف کسی واقعے اور کسی خاص جذبے کا بیان ہوتا تھا۔ وہ وقت کے ساتھ ساتھ اس طرح بدلا کہ اس میں کردار کی طرف توجہ کی جانے لگی۔ کسی حد تک تفصیل و جزئیات کو بھی دخل ہونے لگا اور اس کے نتیجے میں مختصر افسانے نے کہیں کہیں طویل مختصر افسانے کی صورت بھی پیدا کر لی۔ کہیں کہیں وہ محض کرداروں کا ایک خاکا بن کر رہ گیا۔ کہیں کہیں واقعات کے فنکارانہ بیان نے اسے ”رپورتاژ“ بھی بنا دیا۔ اور کہیں کہیں زندگی سے گہری دلچسپی اور اس کے اظہار نے اسے مضمون اور نش کی شکل بھی دے دی۔ غرض یہ کہ بدلے ہوئے حالات کے زیر اثر اس نے بہت سی شکلیں بدلیں لیکن اس کے باوجود اس نے ان خصوصیات کو خیر باد نہیں کہا جو مختصر افسانے کے فن کا بنیادی حصہ ہوتی ہیں۔۔۔ اس میں تجربات کا سلسلہ جاری رہا لیکن اس کی فنی اقدار کو ان سے ٹھیس نہیں لگی اور یہ فن ان تجربات کے باوجود ترقی کی رہوں پر گامزن رہا۔<sup>22</sup>

ڈاکٹر عبادت بریلوی کی بات صحیح ہے کیونکہ وہ تکنیکی تجربات ہی ہیں جن کی وجہ سے ہمارے افسانہ نگاروں نے افسانے کو بام عروج پر پہنچایا۔ سائنس کی اصطلاح میں تجربہ کے معنی ہیں ”موجوداتِ عالم میں سے کسی شے میں آزمائش و تجربہ کی غرض سے تغیرات کر کے اس کے اثرات کا مشاہدہ کرنا۔“<sup>23</sup> جہاں تک ادب میں تجربہ کا تعلق ہے تو اس سلسلے میں

تجربے کا مطلب جدت ہے جو روایت کے مقابلے میں اختیار کی



جاتی ہے۔ چنانچہ ہسٹری تجربے کا مفہوم اظہار کی متعین شکل میں نئے  
گوشتے نکاسا ہے۔ اجتہاد اور تجربہ کا یہ عمل بالکل فطری، تاریخی اور  
ضروری ہے۔<sup>24</sup>

یہی وجہ ہے کہ اگر ہیئت اور اسلوب میں نئے تجربے نہ کیے جائیں، نئی اصناف  
کی جستجو نہ کی جائے، اظہار بیان کے نئے سانچے اور فکر و نظر کے نئے زاویے تلاش نہ کیے  
جائیں تو ادبی ترقی رک جاتی ہے اور فن جامد ہو کر رہ جاتا۔ چنانچہ نئے تجربات کی ضرورت  
پیش آتی رہتی ہے۔ جہاں تک تکنیکی تجربات کا تعلق ہے تو ہر شخص کی تکنیک دوسرے سے  
مختلف ہوتی ہے۔ اس میں بس اوقات "آزمائش" بھی تجربہ بہا سکتی ہے۔ غرض تکنیکی تجربات  
کا لیبل ہم ہر اس فن پارے پر لگا سکتے ہیں جو مواد، موضوع و مرکزی خیال، ہیئت اور  
اسلوب کی یکسانیت کے باوجود تکنیکی لحاظ سے مختلف ہو۔ مثلاً پریم چند کا افسانہ "شہوہ  
شکایت"، کرشن چندر کا "بالکونی"، غلام عباس کا "آندھی"، احمد علی کا "ہمارے فلی"، حسن  
عسکری کا "حرام جادی" سب کے سب بیانیہ تکنیک میں ہیں۔ ان تمام افسانوں میں  
مکالمے سے زیادہ کام نہیں لیا گیا۔ ان کے کردار افسانے کے دوران ہی زیادہ کام  
نہیں کرتے بلکہ ان میں کہانی بیان کی گئی ہے۔ کبھی مصنف کی زبانی اور کبھی کسی کردار کے  
ذریعے۔ اب اگر ہم ان افسانوں کے بارے میں یہ کہتے ہیں کہ یہ تمام افسانے بیانیہ تکنیک  
میں لکھے گئے ہیں تو بات صحیح ہے مگر یہ تو تکنیک کے حوالے سے ایک سادہ سی تقسیم ہوگی  
کیونکہ یہ تمام افسانے بیانیہ تکنیک میں ہوتے ہوئے بھی ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔ اس  
لیے یہ تمام افسانے اپنی جگہ مختلف تکنیکی تجربات بھی ہیں۔

اگر آج ہم اردو افسانے پر نظر ڈالیں تو معلوم ہو گا کہ افسانے میں نت نئے  
تجربات ہو رہے ہیں۔ اب تکنیک میں اتنا تنوع ہے کہ اگر ہر افسانے کی الگ الگ تکنیک  
نہیں تو کم از کم ہر افسانے کی تکنیک دوسرے سے کچھ نہ کچھ مختلف ضرور ہوتی ہے۔ دراصل

فسانے کی تکنیک میں سائنس کے کسی فارمولے کی طرح اصول مقرر نہیں کیے جاسکتے اور نہ مقرر ہیں۔ یہ اصول جن پر چند افسانہ نگار کے یہ ضروری ہو۔ یہ خود افسانہ نگار کے مزاج، اس کی سوچ، صلاحیتوں، میدان طبع، مواد، موضوع، مرکزی خیال، ہیئت اور اسلوب پر منحصر ہے۔

داستان، ناول، افسانے اور اراٹے میں کہانی، کردار کی حیثیت قدر مشترک کی ہے، صرف ان کی تکنیک مختلف ہے۔ ان تمام اصناف میں شروع سے لے کر اب تک بڑی وضع تبدیلیاں پیدا ہوئی ہیں۔ افسانے میں تکنیکی لحاظ سے ابتدا سے موجودہ عہد تک جو تجربات ہوئے ہیں اور جو تکنیکی نوع نظر آتا ہے اس مقابلے میں اہم فسانہ نگاروں کے افسانوں کی روشنی میں اس کا تفصیلی جائزہ پیش کیا جائے گا۔

اردو میں لفظ "اسلوب" انگریزی زبان کے Style کے مترادف کے طور پر استعمال ہوتا ہے۔ اس کے لیے عربی میں "اسلوب"، فارسی میں "سبک" اور ہندی میں "شیلی" <sup>25</sup> استعمال ہوتا ہے۔ Style کا مادہ یونانی زبان کا کلمہ Stylos ہے۔ انسائیکلو پیڈیا آف برٹینیکا میں اس لفظ کا رشتہ لاطینی کے Stylus سے جوڑا گیا ہے لیکن اس امر کی وضاحت بھی کی گئی ہے کہ یہ ثابت کرنا مشکل ہے کہ اس لفظ کا ہمیشہ وہی مطلب رہا ہے جو Style میں ہے۔ تاہم یہ بتایا گیا ہے کہ یہ قدیم زمانہ کا اوزار تھا، جس سے مٹی یا پتھر کی الواح پر اہم واقعہ، شعر یا کہانی لکھی جاتی، یہ سٹیلوس لو ہے کا نوکدار قسم ہی تھا۔ <sup>26</sup>

انسائیکلو پیڈیا آف برٹینیکا کے الفاظ ملاحظہ ہوں

Only in late Latin does STILUS, The word for the sharp pointed instrument for writing, usually on way, begin to mean also a manner of writing as "PEN" now does in such

expressions a fluent and an acid pen and even here modern readers must be alert for deviation of English Style - From styles always meant "STYLE" The latin term was reserved entirely for discussions or writing and speaking and usually for treatises on rhetoric more over it seem to have implied, little more than style in sense of a skill or grace and of a manner sanctioned by a standard apparently and author or orator in the closing years of the Roman Empire 5th Cen A D.<sup>27</sup>

اردو میں غلط "اسلوب" عربی سے مشتق ہے، جس کی جمع اسالیب کہلی جاتی ہے۔ مختلف لغات میں اسلوب کے درج ذیل معانی ملتے ہیں

"A Comprehensive Persian - English Dictionary" کے مطابق

USLUB = اسلوب = order, arrangement, way, mode, means, measure manner, method, form, figure, a lions neck, a prominence of nose.<sup>28</sup>

"A Dearer's Arabic - English Dictionary" کے الفاظ میں

USLUB = اسلوب = way, course,

manner, style method, length<sup>29</sup>

قومی انگریزی اردو لغت کے الفاظ یہ ہیں:

اسلوب تحریر و تقریر (بلحاظ زبان):

Style, n

ادب میں موضوع سے زیادہ اسلوب پر زور دینے والا یا

اس سے تعلق رکھنے والا، کسی ادیب یا ادیبوں کے گروہ کا

شناختی اسلوب، فنون میں خارجی اسلوب، روش یا انداز،

کوئی مخصوص طرزِ ادا۔۔۔<sup>30</sup>

”فیروز اللغات“ کے مطابق

31 اسلوب (ع۔ ا۔ مذ) طریقہ۔ طرز۔ روش۔ جمع، سالیب

”علمی اردو لغت“ میں:

32 اسلوب (ع۔ ا۔ مذ) طریقہ۔ طرز۔ ڈھنگ۔ وضع۔ انداز

”نور اللغات“ میں اسلوب کے یہ معنی ملتے ہیں

اسلوب (ع۔ بالضم۔ مذکر) راہ۔ صورت۔ طرز۔ روش۔ طریقہ

33

”فرہنگ عامرہ“ میں اسلوب کے معانی کی وضاحت یوں کی گئی ہے

اسلوب۔ اسلوب، (اُس۔ لُوب) طریقہ، طرز، روش، جمع

34 سالیب

”فرہنگ آصفیہ“ کے الفاظ یہ ہیں:

35 اسلوب (ع۔ مذ) طرز۔ ڈھنگ۔ طریقہ۔ وضع۔ انداز

ان غوی تعریفوں کو قلم، طرزِ تحریر یا طریقِ تحریر اور مصنف کی ذاتیات سے منسلک

کیا جا سکتا ہے۔ لیکن اسلوب کا استعمال صرف طرزِ تحریر کے معنوں ہی میں نہیں بلکہ فون  
لطیفہ کے دوسرے ضابطوں میں بھی ہوتا ہے۔ یہاں فنکار کے طرزِ تحریر ہی سے بحث مراد  
ہے۔

اب ہم اسلوب کے ادبی پہلو سے بحث کا آغاز کرتے ہیں  
اسلوب کیا ہے اور وہ افسانے کا حصہ کس مرحلے پر بنتا ہے؟ کیا سبب ٹھوس  
(Concrete) شے ہے یا سیال، یا پھر محض محسوسات کی چیز ہے۔ کیا یہ مابعد الطبیعیاتی  
غیر مرئی (Metaphysical) ہے یا مادی (Physical) صورت یا فارم رکھتا ہے؟ کیا یہ  
ہر لکھنے والے کا لازمی جزو ہے یا کسی کسی کے ہاں نمودار ہوتا ہے؟  
یہ سب ایسے سوال ہیں جن کا کوئی حتمی اور دونوک جواب نہیں ملتا۔ تاہم ہم ٹھنڈو  
کا آغاز ڈربی شار کے ایک مختصر بیان سے کرتے ہیں

In the past many writers on style seem to  
have thought of it as a positive and rare  
quality in writing to which an author ought to  
aspire. <sup>36</sup>

زمانہ قدیم سے صاحبِ اسلوب ہونے کی خواہش ہر ادیب کے پیشِ نظر رہی  
ہے لیکن وہ سوال جو اوپر اٹھائے گئے ہیں، ہنوز جواب طلب ہیں۔ اور یہ بھی کہ اسلوب کیا  
کوئی ایسی چیز ہے جسے لکھنے والا از خود حاصل کر سکتا ہے۔ شاید اسی غلط فہمی کے سبب بعض  
لوگ لفظیات کی بازی گری کو اسلوب کے ہم پلہ سمجھ لیتے ہیں۔ جیسے

جس طرح محض اسلوب بیان کی شعبہ بازی سے افسانے کے فن  
میں سحر کی سی تاثیر پیدا نہیں کی جا سکتی اسی طرح خوبصورت اسلوب

بیان کے بغیر بھی افسانہ جاندار نہیں کہلایا جا سکتا۔ <sup>37</sup>



یہاں اسلوب کو تکنیک بلکہ غظیات کے ہم پلہ استعمال کیا گیا ہے۔ ڈاکٹر اعجاز راہی کہتے ہیں:

خارج میں رونما ہونے والی تبدیلی ہی نئے زمانے کا تعین کرتی اور نئے اسلوب کی بازیافت کا بار اٹھاتی ہے اور اس طرح نیا زمانہ نئے اسلوب کے ہمراہ اپنی شناخت کراتا ہے۔ یعنی اسلوب ہی وہ بنیادی شے ہے جو ایک زمانے کو دوسرے زمانے تک، ایک شے کو دوسری شے سے، ایک ادب پارے کو دوسرے سے الگ کرتا ہے۔ مگر سوال یہ ہے کہ اسلوب خود کیا ہے؟

کیا اسلوب خود زمانہ ہے؟ شے ہے یا کچھ اور؟ اسلوب کا وجود ہوتا ہے؟ یا مختلف پھولوں کی خوشبو کی طرح اپنی شناخت کراتا ہے؟<sup>38</sup>

اس اقتباس سے یہ واضح ہوا کہ اسلوب کا زمانے کے ساتھ گہرا تعلق ہے یعنی زمانوں کی تبدیلی سے اسلوب تبدیل ہو جاتے ہیں۔ اس ضمن میں ممتاز شیریں نے تفصیلاً افسانوی تشکیل کے عمل کو بیان کیا ہے:

ایک برتن بنانے والے کے لیے سب سے پہلے مٹی کی ضرورت ہوتی ہے، اسے مواد سمجھ لیجیے۔ پھر اس میں رنگ ملایا جاتا ہے، یہ ”اسلوب“ ہے، پھر کاریگر مٹی اور رنگ کے مرکب کو اچھی طرح گوندھتا، توڑتا مردڑتا، دباتا، کھینچتا، کسی حصے کو گول، کسی کو چوکور، کہیں سے لمبا، کہیں سے گہرا کرتا اور مخصوص شکل پیدا ہونے تک اسی طرح ڈھالتا چلا جاتا ہے۔ تکنیک کی یہ ایک موٹی سی مثال ہے، اور آخر میں جو شکل پیدا ہوتی ہے، اسے ہیئت کہتے ہیں اور جو چیز

جنتی ہے وہ افسانہ ہے۔<sup>39</sup>

ممتاز شیریں کی رائے سے مترشح ہے کہ اسلوب ایک ٹھوس شے ہے، جسے دوسرے مواد میں ماکر اسلوب کو ظاہر کیا جاتا ہے لیکن دیگر ناقدین اس کی نفی کرتے ہیں۔

جے وی کننگھم اس ضمن میں نئے سوال اٹھاتا اور جواب کی جستجو کرتا ہے

پہلا سوال یہ ہے کہ کیا اسلوب نام کی کوئی چیز ہے؟ ہیئت کی مخصوص

ساخت رکھنے والے اس پر یقین نہیں رکھتے۔<sup>40</sup>

اگر اسلوب کوئی چیز ہے تو کس قسم کی ہے؟ کیا یہ افلاطونی نظریہ ہے

جس کے بارے میں کیرد کہتا ہے کہ 'یہ افلاطون کا ناقابلِ گرفت

آئیڈیل ہے جو پورے کام کے دوران شذ ہی سامنے آتا ہے لیکن

کبھی کبھی بعض جگہوں پر خصوصاً خطابت میں (در کلم تر، دوسری

جگہوں پر) ظاہر ہو کر زندگی پیدا کر دیتا ہے۔<sup>41</sup>

لیکن پروفیسر شپرو (Prof Shapiro) کی زبان میں کننگھم اسے جتنا ہی یا انفرادی فن کی

ایک مضبوط ہیئت بھی قرار دیتا ہے۔ پھر وہ سٹیونس اور ریٹے کا حوالہ دے کر یہ سوال اٹھاتا

ہے کہ یہ دونوں نقاد جو اسلوب کو عمل سے تعبیر کرتے ہیں تو یا کسی غیر مادی شے کا ادراک

اس کو مادی صورت یا ٹھوس شے میں بدل سکتا ہے؟ اور اگر اسلوب عمل ہے تو کیا زبان

مادی شے ہے؟ اور کیا زبان سے ادا ہونے والا غلط برتن بنانے والی مٹی ہے؟ ان سب

سوالوں کے بعد کننگھم کہتا ہے کہ ایک واضح شکل میں دیکھا جاسکتا ہے کہ اس کے نزدیک

اسلوب عمل بھی ہے اور ایک شکل بھی۔<sup>42</sup>

جے وی کننگھم کے اس طویل سلسلہ سوال و جواب کے باوجود بات ابھی تشنہ

اور نامکمل ہے۔ اس سلسلے میں نیومین کی بات مزید الجھو سے پیدا کر دیتی ہے کہ "مواد تو

ایک اسلوب خود لے کر آتا ہے" اور یہ سوال اپنی جگہ رہتا ہے کہ مواد جو اسلوب لے کر

کہتا ہے "وہ کیا ہے؟ کیا اس کی حیثیت زبان کے وجود سے مستحکم ہوتی ہے یا یہ خیال کی  
 وہ سے بننے لیتا ہے" 43 یہاں ایک نیا سوال اٹھایا جاتا ہے کہ اگر ظروف سازی میں  
 ستوں کو رنگ اسلوب ہے تو یہ ایک ظراف ساز کو دوسرے سے کیسے الگ کرتا  
 ہے۔

پال ویلری اس کی وضاحت قدرے پیش انداز میں کرتا ہے  
 اسلوب - صوتی اور صوری دونوں صورتوں میں بڑا اچھیل غلط ہے۔ یہ  
 موزائیت کے اعتبار سے زیب پرندے یا پرپوں کی کہانیوں کے  
 کرداروں کی طرح فرست بخش ہے، جن کے ناموں کی موسیقیت  
 ایک ہی زبان کو ابھارتی ہے جس کے الفاظ از خود معانی کو جائز  
 کرتے چلے جاتے ہیں۔ 44

کے چل کر پال ویلری بات کو مزید واضح کراتا ہے

اسلوب اظہارات میں ترتیب کو بمعنی بنا دیتا ہے (س سے قطع  
 نظر کہ اظہار ذات کیا ہے) اس کے فطری تانصوب کا انکشاف کرتا  
 ہے۔ یہ فکر کی اصل صورت سے قطعی تعلق رہتا ہے۔ فکر کا اپنا کوئی  
 اسلوب نہیں ہوتا۔ یہ اظہار کا فن بنی ہے جو ایک ذخیرہ دوسرے  
 سے میسر کرتا ہے۔ 45

پال ویلری اسلوب کو فکر سے جدا تصور کرتا ہے اور واضح طور پر اس مر کا  
 ظہار بھی کرتا ہے۔ "فکر کا اپنا کوئی اسلوب نہیں ہوتا۔" اسلوب اظہارات میں ترتیب کو  
 بمعنی بنا دیتا ہے۔ "اسلوب کو سمجھنے کے لیے سے بنیادی کلید کہا جاسکتا ہے۔ یعنی اسلوب  
 مٹی میں رنگ میزنی نہیں بلکہ مہار مٹی کو چاک پر چڑھا کر اپنے ہاتھوں کے ذریعے جو  
 مختلف شکلیں دیتا، توڑتا پھر گوندھتا اور پھر متشکل کرنے کے بعد جس حتمی شکل میں برتن کو

پیش کرتا ہے اسلوب اس کے سارے رویے اور عمل سے جنم لیتا ہے۔ لیکن جیمس سلڈ اس بات کو تو تسلیم کرتا ہے کہ اسلوب ہمارے اظہار کا قرینہ ہے مگر وہ اس پر بھی زور دیتا ہے کہ ہمیں یہ بھی تسلیم کر لینا چاہیے کہ فکر کا بھی ایک اسلوب ہوتا ہے جس طرح زیون کا ایک اپنا اسلوب ہوتا ہے۔<sup>46</sup>

ڈاکٹر رشید امجد اس بات کو یوں کہتے ہیں  
اگر استعارے کی زبان میں بات کی جائے تو خدات ہے اور  
کائنات اسلوب! یہاں میں نے اسلوب کو انکشاف ذات اور اظہار  
ذات کے معنوں میں استعمال کیا ہے۔ گویا اسلوب ذات اور شخصیت  
کا اظہار ہے۔<sup>47</sup>

سید عابد علی عابد اسی بات کو قدرے مختلف انداز میں کہتے ہیں اور یوں مطالبہ  
معانی بھی قدرے مختلف ہو جاتے ہیں:

اسلوب دراصل فکر و معانی اور ہیئت و صورت، یا مافیہ و چکریے  
امتزاج سے پیدا ہوتا ہے۔ لیکن انتقادی تصانیف میں اکثر بیشتر  
کلمات مستعملہ کے معانی متعین نہیں ہوتے۔ اور اسلوب کو محض  
اندازِ نگارش، طرزِ بیان کہہ کر اس کلمے کی وہ تمام باتیں خواہ نہیں  
کی جاسکتیں، جن کا اظہار مطلوب ہے۔<sup>48</sup>

سید عابد علی عابد نے خوبصورت انداز میں اسلوب کو سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ وہ پروفیسر  
مرے (Prof Murry) کے حوالے سے اپنی بات کو آگے بڑھاتے ہیں،

اسلوب کی جو تعریف کی گئی ہیں وہ اگر گمراہ کن نہیں تو ناقص ضرور  
ہیں۔ مثلاً اسلوب کی یہ تعریف --- کہ مصنف کی مکمل شخصیت کا  
دوسرا نام اسلوب ہے، بظاہر بہت نتیجہ خیز معلوم ہوتی ہے اور فداگیر

اس کی تعریف بھی کرتا ہے، لیکن تجزیہ کرنے سے تسلی بخش معانی ہاتھ نہیں آتے۔<sup>49</sup>

پھر سید عابد علی عابد حتمی طور پر کہتے ہیں:

اسلوب سے مراد کسی لکھنے والے کی وہ انفرادی طرزِ نگارش ہے جس کی بنا پر وہ دوسرے لکھنے والوں سے ممتاز ہو جاتا ہے۔ اس انفرادیت میں بہت سے عناصر شامل ہوتے ہیں۔<sup>50</sup>

اسلوب کے سلسلے میں اکثر فرانسیسی نقاد بوفون (Buffon) کا یہ مشہور جملہ پیش کیا جاتا ہے:

"Style is the man himself."

یعنی اسلوب اصل شخصیت کا اظہار ہے۔ تاہم شمس الرحمن فاروقی کا کہنا ہے

بوفون کا اصل قول ہے Le style c'est l'Homme meme

اس کے انگریزی ترجمے Style is the man اور اس کے اردو ترجمے 'اسلوب دراصل خود شخص ہے' سے کوئی عداقت نہیں رکھتا۔ اسلوب اگر شخصیت کا اظہار ہے تو پھر اسلوب کا مطالعہ چھوڑ کر شخصیت کا مطالعہ مفید ہوگا۔<sup>51</sup>

بوفون کے اس قول کے سلسلے میں غلام جیلانی اصغر کی رائے قابلِ توجہ ہے۔ وہ لکھتے ہیں

جس طرح ماں باپ کا ناک نقشہ بچے تک منتقل ہوتا ہے اس طرح ادیب کا جبلی اندازِ فکر، اس کا تخیل، اس کا استدلال، اس کے اسلوب میں منتقل ہو جاتا ہے۔ اسی لیے بوفون کا یہ قول کہ اسٹائل شخصیت کا آئینہ دار ہے، صرف ادبی ہی نہیں بلکہ حیاتیاتی سطح پر بھی صحیح ہے۔<sup>52</sup>



دوسری طرف اسلوب اور شخصیت کی بابت جمیل آؤر کہتے ہیں

اسلوب یا سائل میں شخصیت کا اظہار بالذات مقصود نہیں ہوتا بلکہ

شخصیت کا انعکاس بالواسطہ ضرور ہوتا ہے۔ اگر ایسا نہیں ہے تو پھر وہ

اسلوب یا سائل نہیں، بلکہ میکائی عبارت ہے۔<sup>53</sup>

دراصل شخصیت کے ”تخلیقی پہلو“ کے اظہار و اثر ”اسلوب شخصیت کا اظہار ہے“

کہا جائے تو موزوں ہوگا۔ کیونکہ اگر پوری شخصیت کو مد نظر رکھا جائے تو لازماً شخصیت کے

مکمل سوانحی، معاشرتی، تہذیبی گوشوں کا مطالعہ کرنا پڑے گا اور اس کی روشنی میں اسلوب کی

کارکردگی کو جانچا جائے گا۔ یوں اسلوب شخصیت کے معاشرتی کردار کا ترجمان قرار پائے

گا اور اس سے افادی و اصلاحی کام لینے کی روش پر دان چڑھے گا اور خارجی و معروضی طرز

اظہار کا مطالبہ کیا جائے گا۔ تاہم جہاں ایک طرف اسلوب کو شخصیت کا اظہار مانا جاتا

ہے وہاں دوسری طرف ٹی۔ ایس۔ ایلٹ (T S Eliot) نے اسلوب کو شخصیت کے اظہار

کے بجائے شخصیت سے فرار گردانا ہے۔<sup>54</sup>

اگر یوں کہیں کہ اسلوب تخلیقی شخصیت اور اجتماعی شخصیت (جس میں معاشرتی

اقدار، روایات، رسوم و رواج، تہذیب، رہن سہن، ادب و اخلاق، عقائد، تصورات،

سیاسی و معاشرتی حالات، تاریخ، نسلی و جغرافیائی خصوصیات اور زبان کے معیار اور پیمانے

شامل ہوتے ہیں) کے ملاپ سے اپنی علیحدہ شناخت بناتا ہے تو بے جا نہ ہوگا۔ تاہم

رواں بارت (Roland Barthes) کے خیال کے مطابق گفتگو اور سائل میں بڑا فرق

ہے۔ گفتگو کا انداز افقی ہے۔ اس کے اسرار الفاظ کی سطح پر رہتے ہیں۔ گفتگو میں ہر شے

اگل دی جاتی ہے تاکہ مطالب فوری طور پر مخاطب پر میاں ہو جائیں۔ دوسری طرف

سائل کا انداز عمودی ہے، وہ مصنف کے اعماق میں زقند لگاتا ہے اور ایک ایسی حقیقت کی

باز آفرینی سے عبارت نظر آتا ہے جو ”زبان“ کے بے قطعاً اجنبی ہے۔ سائل ایک استعارہ

ہے جو مصنف کے باطن کو بے نقاب کرتا ہے۔<sup>55</sup>

جبکہ ریاض احمد کے خیال میں

اسلوب تحریر کی اس صفت کا نام ہے جو ابداع محض کے بجائے اظہار سے مختص ہے۔ ابداع حقائق کی پیش کش کا نام ہے، اظہار اس کے مقابلے میں حقائق کے شخصی، ذاتی یا انفرادی تاثر کا پیش کرنے کا نام ہے۔ ابداع موضوع کی مسطوق تک محدود رہتا ہے اور اظہار پوری شخصیت کا احاطہ کرتا ہے۔۔۔ اسلوب ادب میں تخلیق پاتا ہے۔ بنیادی احساس کے اس اظہار سے، جو لفظ اور زبان کی معنوی اور شاراتی کیفیت سے قطع نظر زبان کے مخصوص طریق استعمال سے مترشح ہوتا ہے۔<sup>56</sup>

اگرچہ اب بات بڑی حد تک واضح ہو چکی ہے تاہم اس کی مزید وضاحت کے لیے ن۔م۔ر شد کی رائے کی طرف بھی رجوع کرتے ہیں جو کہتے ہیں

عہد تاتار کے ایرانی ادباء اور عہد مغلوں کے سندھستانی فارسی نگاروں کی تحریروں سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ ان قواعد و اصول کے عملی پہلو کو اسلوب بیان کہتے تھے جن کی را سے (یہ فرض کیا جاتا ہے کہ) ادیب اپنے خیالات کو بہتر طور پر ترتیب دیتا ہے۔<sup>57</sup>

یہ ہر اس چیز کا نام ہے جس کے ذریعے سے ایک ادیب دوسرے ادیب سے ممتاز کیا جاسکتا ہے۔ یعنی خاص طرز کے فقرے، خاص محاورات، سانچے میں ڈھلی ہوئی تراکیب، جن کو وہ بار بار استعمال کرنے کا عادی ہو، اور جن کی مدد سے اگر ہم چاہیں تو، دیہوں کے ہجوم میں بھی اسے نمایاں کر سکتے ہیں۔<sup>58</sup>



اس ساری بحث کو سمیٹتے ہوئے ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ آخری رائے ساری گفتگو کو نتیجہ خیز بناتی ہے اور جہاں تک انتقادی کاوش کا تعلق ہے تو انتقادیات بدستور اس موزوں توجیہ کی تلاش میں ہے جو اسلوب کی ترجمانی کر سکے۔ مغرب میں بھی اس پر گفتگو ہنوز جاری ہے۔ تاہم اسلوب پر تو ذات کا مظہر ہے اور اپنے تمام تر طرز عمل اور فکر و نظر سے ترتیب پاتا ہے۔ اسی بات کو اُرسیدھے سادے انداز میں کہا جائے تو کہا جاسکتا ہے کہ اسلوب ایک ادیب کی مسلسل ریاضت، اس کی ذات کا حسن، اس کی مخصوص لفظیات، کمپوزیشن کا مخصوص طرز، اس کے اطوار، ایک خاص طرز کے فقرے، اس کی موضوع کے ساتھ وابستگی (Commitment) اور پھر بار بار اس کا استعاروں رفتہ رفتہ ایک طرز کو جنم دینا ہے اور یہی اسلوب بن کر اس کی شخصیت کے ظہور کا سبب بن جاتا ہے۔

افسانہ لکھنے ہوئے لفظ ہی کا نام نہیں، اس لفظ میں منتقل ہونے والی واقعیت کے ساتھ، تکنیک کا تنوع، پلاٹ کی ثروت، کمپوزیشن کا حسن، ترتیب کا شکوہ، لفظیات کا چناؤ، لکھنے والے کی مشق، زندگی سے حاصل تجربات کی کشید، تمشبہ خیال، دلفریب پیکر، فکر و نظر اور شخصیت کا انعکاس یہ سب مل کر افسانے کی تشیں بھی کرتے ہیں اور اگر لکھنے والا ہنرمند ہے تو ذات کی بالیدگی ہنرکاری کا حصہ بن کر ایک منفرد اسلوب کو جنم بھی دیتی ہے، جو لکھنے والے کو صاحب اسلوب کا درجہ عطا کرتا ہے۔

ذوالفقار احمد تابش کے مطابق:

فن کار کا وژن، تجربہ اور کرافٹ وہ اجزاء ہیں جو اعلیٰ اسلوب بنانے میں بنیادی حصہ لیتے ہیں۔ کرافٹ میں وژن کے ساتھ اگر تجربہ کا جزو بھی شامل ہو جائے تو ایک اعلیٰ اسلوب جنم دیتا ہے۔<sup>62</sup>

اسلوب کی ضرورت افسانے کے فن کار کا بنیادی تقاضا ہے۔ اگرچہ ضروری نہیں کہ ہر لکھنے والے کو وہ اسلوب میسر آجائے جو اسے دوسروں سے ممتاز کر دے، تاہم اسلوب کی ایک

روایت ہر دور کے افسانے کی میراث ہوتی ہے جو ہر لکھنے والے کا زادِ راہ بنتی ہے۔

یہاں ایک بات اور بھی ضروری ہے کہ اسلوب فقط انفرادی نہیں ہوتا بلکہ ہر زمانہ اپنے لیے ایک اجتماعی اسلوب کی تشکیل بھی کرتا ہے اور یہی اجتماعی اسلوب ایک دور کو دوسرے دور سے الگ شناخت کرتا ہے۔ اگر ہم کسی داستان میں سے کسی ایک ایسے قصے کو جو افسانے کی قیود پر پورا اترتا ہو علیحدہ کر لیں تو ہم فوراً اندازہ لگا لیں گے کہ یہ نثر، استانی عہد سے تعلق رکھتی ہے۔ اسی طرح روایتی اور جدید افسانے کے درمیان حد فاصل یا شناخت کا ایک بڑا ذریعہ یہی اسلوب ہے۔

خواجہ عمروں نے اس لطف سے دل نوازی کی کہ سامعین کی زبان  
صدائے احسن و آفرین بلند ہوئی، اگر جمشید جم ہوتا اس محفل خند  
منزل کو دیکھ کر رشک کرتا۔ راجہ اندر پر یون کے اُھاڑے کی جانب  
متوجہ نہوتا دو شبانہ روز یہ جلسہ آراستہ رہا۔ غم دین و دنیا فراموش کل  
لشکر اسلام من دریائے عیش و عشرت کا جوش بعد دو دن کے جس  
برخواست ہوا۔ ملکہ لالان مہ جبین سے رخصت ہوئیں۔ آسمیں  
دوپتہ بدلا گیا، بہنا پا ہوا، ملکہ مہ جبین مین بارگائے فلک اشتباہ ملکہ  
لالان خونقبا استاد ہوئی۔<sup>63</sup>

میں اس کے ہمراہ ہوا، خلوت خاص میں لے گئی۔ روشنی کا یہ عالم تھا،  
شب قدر کو وہاں قدر نہ تھی، اور پادشاہ فرش پر مسند مغرق پچھی، مرصع  
کا تکیہ لگا ہوا اور اس پر ایک شمیانہ، موتیوں کی جھال کا جڑاؤ،  
استادوں پر کھڑا ہوا اور سامنے مسند کے جواہر کے درخت۔<sup>64</sup>



معلوم نہیں یہ رات کا پہر ہے، درمیانہ یا پچھلا!

یہ شاید دن ہے، جس نے رات کے ہاتھ پر بیعت کر لی ہے

یا پھر شاید رات ہی ہے

کوئی بات یقین سے نہیں کہی جا سکتی۔ خوفناک چیزوں کو اندھیرا

تھوٹھنی اٹھا اٹھا کر بھونک رہا تھا۔<sup>65</sup>

درج بالا تینوں اقتباس نہ صرف اپنے اپنے عہد کا پتہ دے رہے ہیں بلکہ ان میں

سے بیشتر اپنے مصنف کے بارے میں بتا رہے ہیں۔ پہلا اقتباس داستان "ظلم ہو شر با"

سے ہے جو نہ صرف کمپوزنگ بلکہ تحریر کے حوالے سے بھی اپنے عہد کا پتہ دیتا ہے اور یہ بتاتا

ہے کہ لفظیات اور اس کی ترتیب داستانی عہد کی زبان ہے۔ دوسرا اقتباس داستان "بان و

بہار" کا ہے جو یہ بتاتا ہے کہ اس کا عہد داستانوں کے عہد کے خاتمے پر کھڑا ہے۔ بات

کہنے میں بھی شائستگی ہے اور زبان بھی سنبھلی ہوئی ہے۔ جبکہ تیسرے اقتباس کا محض یہ ایک

نکڑ ہی ایک خاص انداز سے کمپوز ہے اور امداد کہتا ہے کہ یہ دور جدید کے افسانہ نگار

رشید امجد کا ہے۔

ان مثالوں کی روشنی میں کہا جا سکتا ہے کہ سلوب افسانے کا ایک ازمی جزو

ہے جو شخصی شناخت کا ذریعہ بن جاتا ہے۔ سید عابد علی عابد کے مطابق

میں جانتا ہوں کہ پچھلے ہفتے کے 'امروز' (روزنامہ امروز) میں

حالات حاضرہ پر کسی نے نوٹ لکھا تھا۔ یہ نوٹ لکھنے والا یقیناً حمد

ندیم قاسمی تھا۔ اس کا اسلوب ایسا ہے کہ کسی نے چھاپ لگا دی ہو۔

استنباط کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا۔<sup>66</sup>

سید عابد علی عابد کی بات سے یہ واضح ہے کہ صاحب اسلوب افسانہ لکھے یا

ادارتی نوٹ، اس کا اسلوب اس کے نام کو ایکسپوز/ظاہر کرتا ہے۔ اسلوب لکھنے والے کے

عمل سے ابھرتا ہے اور ایک کو دوسرے ادیب پر فوقیت عطا کرتا ہے۔ جب بات غزالیہ سے اجتماعیت کی طرف آتی ہے تو ایک دور کو دوسرے دور سے لگ کر نے کے لیے دونوں ادوار کے رویے، جذبات، احساسات، ثقافتی مبتدل زاویے الگ شناخت کرات ہیں اور انفرادی سطح پر تکنیک، لفظیات کے چناؤ، ریاضت اور اظہار کا طریق کار متعارف اسلوب کو جنم دیتا ہے۔<sup>67</sup>

اب ایک نظر اس بات پر ڈالتے ہیں کہ اسلوب کا تاریخی سرا ر کیا ہے؟ ہم دور پنے سے ایک اجتماعی اسلوب رکھتا ہے اور یہ اسلوب زندگی کی تمام متعلقات پر محیط ہوتا ہے۔ جیسے ہر آثار قدیمہ کے نزدیک اسلوب کا مطالعہ گمشدہ تہذیبوں کی یافت میں مدد دیتا ہے۔ وہ کسی کھنڈر عمارت، کسی تاریخی کتبے، کسی قدیم فن پارے کے اسلوب سے ٹھوٹی ہوئی تہذیب اور ثقافت کے ادوار کا تعین کرتا ہے۔ تاریخ دان اسلوب کے باطن سے سماجی، سیاسی اور فتح و شکست کا تعاقب کر کے وقت اور دور کا پتا چلاتا ہے۔ ثقافتی محقق کے لیے اسلوب یکساں معیار زندگی اور یک جہتی کے دروبست کی تلاش میں مددگار ثابت ہوتا ہے اور ادبی نقد اسلوب کی سیڑھی سے اتر کر دور کے علمی مزاج اور شعور کی منزلوں تک چل جاتا ہے اور اس دور کی فنی و فکری گریں کھول کر پورے دور کو سامنے لاتا ہے۔<sup>68</sup> ڈائنرشید امجد اس ضمن میں کہتے ہیں:

کسی تخلیق کی عصری حیثیت کا تعین جن باتوں سے کیا جاتا ہے ان میں عصری معاشرتی مزاج کی عکاسی اور اسلوب برابر کی ہمیت رکھتے ہیں۔ اسلوب کسی چیز کو عصری تازگی سے ساتھ ساتھ تصدیقی پہچان بھی عطا کرتا ہے۔ ڈاکٹر جے براؤن کا کہنا ہے۔ اُرخیاں کی مثال سونے کی ہے تو اسلوب وہ مہر ہے جو اسے عصری سچائی دیتی ہے اور یہ بتاتی ہے کہ یہ کس بادشاہ کی ٹیکسل سے جاری کیا گیا۔

جے براؤن نے اسلوب کو اس لحاظ سے فوقیت دی ہے کہ ہر دور کا اسلوب اپنے عہد کی پہچان کراتا ہے۔<sup>69</sup>

میں نے آغاز میں کہا تھا کہ اسلوب اپنے دور کی پہچان ہے اور ایک عہد کو دوسرے سے جدا کرتا ہے۔ اسلوب وہ مہر ہے جو خیال کی زبان اور عصر کا تعین کرتا ہے۔ گویا اسلوب خیال کو رائج الوقت ٹیکسال کی مہر لگاتا ہے۔<sup>70</sup>

گزشتہ صفحات میں کی جانے والی گفتگو اس نتیجے پر پہنچنے میں مدد دیتی ہے کہ افسانے کے لیے اسلوب کی کیا اہمیت ہے۔ مثلاً داستانوں کے ذریعے ہم ان کے ادوار کا پتہ چما سکتے ہیں کہ اس عہد کے لوگ کس طرح کی زندگی گزار رہے تھے۔ اسی طرح جدید ادوار میں ترقی پسند افسانے کے انفرادی اسلوب کے ساتھ ایک اجتماعی اسلوب ہے جو ہمیں یہ بتاتا ہے کہ اس عہد کی اجتماعی صورتحال کیا تھی۔ نزدیک ترین تاریخ میں لکھا جانے والی علامتی اور مزاحمتی ادب نہ صرف ادب کے حوالے سے بلکہ اپنے عہد کے حوالے سے بھی ایک بھرپور تاریخ بیان کرتا ہے۔

ادب زندگی اور سماجیات کا نہایت اہم عنصر ہے۔ چنانچہ اس کے اسلوب سے ہماری زندگی آنے والے زمانوں کے بے ریکارڈ ہوتی چلی جاتی ہے۔ اس لیے افسانے میں اسلوب کی اہمیت سے قطعی انکار نہیں کیا جاسکتا۔



## حوالہ جات

- 1- محمد احسن فاروقی، "فلکشن اور تکنیک" مشمولہ "سیپ" کراچی۔ شمارہ 29، 1963ء، ص 193
- 2- ارسطو، "بوطیقا"، (ترجمہ) عزیز احمد۔ ورد اکید می، لاہور، 1965ء، ص 47
- 3- Webster's Ninth New Colligiate Dictionary" Merriam  
Webster - G&C Merriam Companyo Massachusetes, U.S A  
1985, Page.1211
- 4- "قاموس الاصطلاحات"، مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، لاہور، طبع دوم 1982ء، ص 785
- 5- قومی انگریزی اردو لغت، جمیل جالبی، ڈاکٹر، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، طبع اول 1992ء، ص 2047
- 6- فرہنگ اصطلاحات جامعہ عثمانیہ، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، 1991ء، ص 417
- 7- 'English Dictionary" No 1 Publishing Co. Limited,  
London, Page 415
- 8- Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current  
English" A S Honby Oxford University Press, 1991, 4th  
Edition - Page 1319
- 9- ابو الاعجاز حفیظ صدیقی (مرتب) "کشف تنقیدی اصطلاحات"، مقتدرہ قومی  
زبان، اسلام آباد، طبع دوم ستمبر 1985ء، ص 47

- 10- ممتاز شیریں، "معیار"، نیا ادارہ، لاہور، طبع اول، 1963، ص 17
- 11- ن۔م۔راشد، "مقالات"، مرتبہ شیمابجید، الحمرا پبلشنگ ہاؤس، اسلام آباد، 2002ء، ص 241، 240
- 12- عبادت بریوی، ڈاکٹر، "ناولت کی تکنیک" مشمولہ "نقوش" کراچی، شمارہ 19، 20، اپریل 1952ء، ص 36
- 13- 'A Dictionary of Literary Terms', Martin Grey, Longman Group UK Limited, 1994, P-286
- 14- Laurence Perrine "Story and Structure" Harcourt - Brace .nc, New York - 5th Edition, 1978 Page 112
- 15- ایضاً، ص 120
- 16- Robert Boynton "Introduction to the Short-Story" Haydon Book Company, U S A , 1978 Page 13
- 17- Laurence Perrine "Story and Structure", Page 43
- 18- Robert Boynton "Introduction to the Short-Story" Page 26
- 19- غلام عباس، "آئندی"، ادبغ پبشرز، لاہور، 2001ء
- 20- رشید امجد، "بے زار آدم کے بیٹے"، دستاویز پہلی کیشنز، راویپنڈی، طبع اول، 1974ء
- 21- انور سجاد، "استورے"، اظہار سنز، لاہور، طبع اول 1970ء
- 22- عبادت بریوی، ڈاکٹر، "افسانہ اور افسانے کی تنقید"، ادارہ دب و تنقید، لاہور، 1986ء، ص 30



- 23- عبدالمجید دریابدی، "فلسفہ جذبات"، انجمن ترقی اردو، دکن، سن، ص 242
- 24- عبدالمغنی، ڈاکٹر، "معیار و اقدار"، حکمت پبلی کیشنز، پٹنہ، 1981ء، ص 33
- 25- راجہ راجیسور راؤ اصفہر، "ہندی اردو لغت"، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، طبع دوم 1988ء، ص 344
- 26- جاوید لاہوری، "اسلوب کا مسئلہ" مشمولہ "ادب" لاہور، ساکنہ جنوری 1967ء، ص 186
- 27- "Encyclopaedia Britannica"
- 28- F Steingass - 'A Comprehensive Persian - English Dictionary" Oriental Book Reprint Corporations, First Indian Edition, 1972, P:128
- 29- F Steingass - 'A Deapners Arabic - English Dictionary", Asian Publishers, 1978, P.130
- 30- Jamil Jalbi, Dr, "Qaumi-English-Urdu Dictionary", 1982, P # 1046
- 31- فیروز الدین، مولوی، "فیروز اللغات - اردو جامع"، (نیا اڈیشن)، فیروز سنز لمیٹڈ، لاہور، ص 94
- 32- وارث سرہندی، "علمی اردو لغت" (جامع)، علمی کتاب خانہ، لاہور، طبع 2003ء، ص 106
- 33- نور الحسن نیر، مولوی، "نور اللغات" (جلد اول - الف - ب)، نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، طبع سوم 1989ء، ص 311

- 34- محمد عبداللہ خورشیدی، "فرہنگ عامرہ"، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، طبع اول  
جون 1989ء، ص 36
- 35- سید احمد دہلوی، مولوی، "فرہنگ آصفیہ" (جدد اوس)، سنگ میل پبلی کیشنز،  
لاہور، 1986ء، ص 120
- 36- A E Darby Shire "A Grammar of Style", Andre Deu Sch, London, 1971, P# 7
- 37- نگہت ریحانہ خان، ڈاکٹر، "اردو محققہ افسانہ - فنی و تکنیکی مطالعہ"، ایجوکیشنل  
پبلیشنگ ہاؤس، دہلی، طبع اول نومبر 1986ء، ص 90، 91
- 38- اعجاز راہی، ڈاکٹر، "اردو افسانے میں اسلوب کا آئینہ"، ریز پبلی کیشنز، راولپنڈی،  
طبع اول جون 2003ء، ص 12، 13
- 39- ممتاز شیریں، معیار، ص 17
- 40- بحوالہ "اردو افسانے میں اسلوب کا آئینہ" از اعجاز راہی، ڈاکٹر، ص 13
- 41- ایضاً، ص 13
- 42- ایضاً، ص 14
- 43- ایضاً، ص 14
- 44- ایضاً، ص 14
- 45- بحوالہ "اردو افسانے میں اسلوب کا آئینہ" از اعجاز راہی، ڈاکٹر، ص 14، 15
- 46- ایضاً، ص 15
- 47- رشید امجد، ڈاکٹر
- 48- سید عابد علی عابد، "اسلوب"، مجلس ترقی ادب، لاہور، طبع دوم، 1996ء، ص 36
- 49- ایضاً، ص 39

- 50۔ سید عابد علی عابد، ”اسلوب“، ص 41
- 51۔ شمس الرحمن فاروقی، ”افسانے کی حمایت میں“، مکتبہ جامعہ نئی دہلی  
لسیٹڈ، بھارت، مئی 1982ء، ص 118، 119
- 52۔ غلام جیلانی اصغر، ”سوال یہ ہے“ مشمولہ ”اوراق“ لاہور، شمارہ خاص 4،  
1966ء، ص 45، 46
- 53۔ جمیل آذر، ”سوال یہ ہے“ مشمولہ ”سوال یہ ہے“ مرتبہ نوشی انجم، نیکن بکس،  
ملتان، طبع اول 2004ء، ص 100
- 54۔ بحوالہ ”ارسطو سے ایٹ تک“، مترجم جمیل جالبی، ڈاکٹر، نیشنل بک فؤنڈیشن،  
اسلام آباد، طبع ششم 2000ء
- 55۔ Ronald Barthes, "Writing Degree Zero And Elements  
of Semiology" Translated from French by Annette Laveers  
Adn Col.n Smith, Jonathan Cape Ltd, London, 1984 P # 13
- 56۔ ریاض احمد، ”اسلوب“ مشمولہ ”نئی تحریریں“، صفحہ ارباب ذوق لاہور، نومبر  
1957ء، ص 69
- 57۔ ن۔م۔م۔ راشد، ”مقالات“ مرتبہ شیماء مجید، ص 224
- 58۔ ایضاً، ص 224
- 59۔ ایضاً، ص 229
- 60۔ بحوالہ ”کلاسیکیت اور رومانیت“ از یوسف زاہد، خلوت کدہ، سمن آباد، لاہور،  
1976ء، ص 120
- 61۔ ابو لاغی زحیفہ صدیقی، ”کشاف تنقیدی اصطلاحات“، ص 13

62- ذوالفقار احمد تابش، ”سوال یہ ہے“، مشمولہ ”ادراق“، لاہور، سالنامہ جنوری فروری 1976ء، ص 17

63- حمد حسین قمر (ترجمہ)، ”ظلم ہوش با“، نولشور پریس، کھنؤ، سن، بار دوم 1978ء، ص 190

64- میرامن دہوی ”بان و بہار“، مکتبہ خیابان دب، لاہور، 1966ء، ص 176

65- رشید امجد، ”دشت نظر سے آگے“، مقبول اکیڈمی، راولپنڈی، 1991ء، ص 49

66- طارق سعید، ”اسلوب اور اسلوبیت“، نگارشات، لاہور، طبع اول 1998ء، ص 175

67- اعجاز راہی، ڈاکٹر، ”اردو افسانے میں اسلوب کا آہنگ“، ص 16

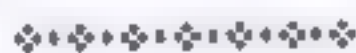
68- ایضاً، ص 16

69- رشید امجد، ڈاکٹر، ”روئے اور شناسائیں“، مقبول اکیڈمی، راولپنڈی، 1988ء، ص 30

70- ایضاً، ص 31

## میر کے ایک قطعہ کے انگریزی تراجم

Poetry of Mir Taqi Mir has been extensively translated during different periods. The present article draws our attention to the translation of a beautiful ghazal (Mue n sajday...) which is better known for one of its stanzas (Butan kay Ishq...). A comparative study of the translations done by Rajinder Singh Verma and Ahmed Ali with reference to Mir's poetical spirit has been presented and has great interest for the reader



آتش نے کہا تھا کہ

ع شاعری بھی کام ہے آتش مرصع ساز کا

میرے خیال میں "مرصع ساز"، جسے لطیف اور نازک عمل سے محفوظ ہونے کے لیے، شعر کو اس کی زبان، مخصوص تہذیب و معاشرت، خاص کیفیت اور شاعر کی منشا کے مطابق دیکھنا زیادہ مناسب ہے، علاوہ انہیں جو راہ، مذکورہ بال شرائط سے الگ ناکاں جائے گی، وہ اجتہاد کی ذیل میں شمار ہوگی۔

جہاں تک میر تقی میر کی شاعری کے تراجم کا تعلق ہے، تو اس سلسلے میں یہ نکتہ مد نظر رہنا چاہیے کہ یہ تراجم، اردو زبان سے ناواقف افراد اور خاص طور پر انگریزی دان



طبقتے کو، میر کی فکر سے متعارف کرانے کی ایک سطح پر ادنیٰ سی کاوش ہے، یہ الگ بحث ہے کہ یہ ترجمہ، میر کی فکر کی مکمل عکاسی، ان کے اسلوب کی چاشنی، احساسات، کیفیات اور تہذیبی ورثے کو اپنے انداز جذب کرنے کی صداہیت سے محروم رہے ہیں۔

میر کی یک معروف غزل (موا میں سجدے الخ ۲) جس کی وجہ شہرت اس کا ایک خوب صورت قطعہ (بتاں کے عشق الخ) ہے کے انگریزی تراجم محولہ بالا امر کی تصدیق میں مددگار خیال کیے جاسکتے ہیں۔  
قطعے کا پہلا شعر ہے:

بتاں کے عشق نے بے اختیار کر ڈالا  
وہ دل کہ جس میں خدائی کا اختیار رہا ۳  
راجندر سنگھ درما، مذکورہ شعر کا ترجمہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

Love for beauties made  
important that heart  
which had total world  
right under its thumb, ۳

راجندر سنگھ درما، "بتاں کے عشق کی ترجمانی" کے لیے "Love for beauties" جیسے الفاظ استعمال کرتے ہوئے ہماری بصارت کے پردے پر جمالیات کا تاثر ابھرتے ہیں۔ مجموعی طور پر "بتاں" کی عکاسی "Beauties" سے کرتے ہوئے مترجم، اس جانب خفیف اشارہ کر دیتا ہے، کہ خوب صورت بت، عام طور پر دوسروں کے حسرت و خیالات کو سمجھنے سے ماورا ہوتا ہے، لیکن اپنی دلکشی اور اہمیت کے پیش نظر، دوسروں کو بے اختیار کر دینے کی صداہیت، اپنے اندر بدرجہ اتم رکھتا ہے۔

اسی طرح مصرع ثانی میں موجود، "وہ دل کہ جس میں" کی عکاسی "That

"heart which had" سے کرتے ہوئے، خالص لفظی ترجمے کا تاثر اچاگر کرتے ہیں  
 اور "خدائی میں اختیار" کی ترجمانی کے لیے "Total world right under its  
 thumb" سے کرتے ہوئے شعر کے حقیقی مفہوم تک پہنچنے کی کوشش کرتے ہیں، مجموعی طور  
 پر ان کا ترجمہ مفہوم کے ابلاغ کے ضمن میں موثر کوشش سمجھی جاسکتی ہے۔

احمد علی، مذکورہ شعر کا ترجمہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں

Love for beauty made the heart,  
 lose all its self control,  
 through once it had a say  
 in the affairs of divinity ۵

احمد علی "بتاں کے عشق کے سبب دل کے بے اختیار" ہونے کی عکاسی "Lose all its  
 self control" سے کرتے ہوئے، ایک عاشق کے دلی جذبات کی نمائندگی کرتے ہیں  
 ، نیز "خدائی میں اختیار" کے لیے انگریزی کے الفاظ affairs of divinity برتے  
 ہوئے شعر کے ابلاغ کی شعوری کوشش کرتے ہیں۔ مجموعی طور پر احمد علی، شعر کی معنوی  
 گہرائی کو ترجمے کے قالب میں ڈھالنے کی کوشش کرتے ہیں۔

قطعے کا دوسرا شعر:

وہ دل کہ شام و سحر جیسے پکا پھوڑا تھا  
 وہ دل کہ جس سے ہمیشہ جگر نکار رہا ۶

راجندر سنگھ درما، مذکورہ شعر کا ترجمہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

Heart that day N nihgt  
 Frestered like a store  
 Heart because of which  
 liver over bled. ۷

رجندر سنگھ ورما، مصرع اقل کا ترجمہ کرتے ہوئے، ”شام و سحر“ کے درمیان ”و“ کو  
 "N" سے ختم کرتے ہوئے "And" کا تصور جائز کرتے ہیں۔ اور "Frestered"  
 "like a store" جیسے اغاظ استعمال کرتے ہیں جو دل کے اندر پھوڑے کے پکنے کی  
 عکاسی کے حوالے سے خاص طور پر موثر سمجھے جاسکتے ہیں۔ مصرع ثانی میں "جگر" کی  
 ترجمانی کے لیے، "Liver" کا غلط استعمال کر کے، شعر کے حقیقی مفہوم تک پہنچنے کی کوشش  
 کرتے ہیں۔ نیز "Liver" کا غلط خاص طور پر شعر کو لفظی تراجم کی ذیل میں شامل کر دیتا  
 ہے۔ تاہم مذکورہ ترجمہ، میر کی فکر اور "پھوڑے کے پکنے" کی کیفیت کے ساتھ ساتھ "جگر"  
 کے نگار ہونے کی حالت کو موثر انداز میں بیان کرتا ہے۔

مجموعی طور پر ان کا ترجمہ، عشق کے نتیجے میں پیش آنے والی کیفیت کا ابداع  
 اور "جگر" کا پھوڑے کی طرح پکنے کی کیفیت کو موثر انداز سے بیان کرتا ہے۔ نیز جذبے کی  
 شدت کے تحت، جگر کے مسلسل ٹھار رہنے کی ترجمانی نہایت عمدگی سے کرتا ہے جب کہ  
 "Bled" کا غلط، پھوڑے کے پکنے کے بعد، اس سے مسلسل خون رسنے کی کیفیت کو ظاہر  
 کرتا ہے۔

احمد علی کا ترجمہ

A heart, which morning and sunset,  
 was like a trobbing wound  
 that heart from which the soul itself  
 had felt distressed. ^

احمد علی کا ترجمہ، شعر میں موجود تشبیہ کو نہ صرف محسوس کرتا ہے، بلکہ Like a  
 trobbing wound جیسے اغاظ کے استعمال سے تشبیہ کو اس کے مکمل حسن سمیت  
 اپنے قلاب میں سمیٹ لیتا ہے۔ نیز "Distressed" کا غلط، ترجمے کو لفظی تراجم کی

ذیل میں شامل ہونے سے بچاتا ہے اور مجموعی طور پر اس کے قالب میں وسعت پیدا کر دیتا ہے۔

احمد علی کا ترجمہ مجموعی طور پر الفاظ کی مدد سے، شعر کے باطن میں اترنے کی کوشش کرتا ہے اور اسے مفہوم کے ابلاغ کے ضمن میں اہم خیال کیا جاسکتا ہے۔

میر کے اشعار کو مجموعی طور پر ان کے مخصوص تصور عشق کی روشنی میں سمجھا جاسکتا ہے، میر کے مذکورہ اشعار، عشق کے نتیجے میں مختلف کیفیات کا بیان، تسلسل کا اندز اپنائے ہم پر عیوں کر رہے ہیں، ان کیفیات کو نہ صرف ترجمے کے قالب میں محسوس کیا جاسکتا ہے بلکہ بآسانی تاش بھی کیا جاسکتا ہے۔

قطعے کا تیسرا شعر ہے:

تمام عمر گنی اس پہ ہاتھ رکھتے ہمیں

وہ دردناک علی الرغم بے قرار رہا ۹

راجندر سنگھ ورمہ، مندرجہ بالا شعر کو اس طرح ترجمے کا لباس پہنتے ہیں۔

Caressing it my

total life was spent

troubled thing remained

vaxed against its will ۱۰

احمد علی کا ترجمہ:

In caring for which I spent my life,

yet which, on the contrary

full of eternal grief and pain,

had remained disturbed. ۱۱

راجندر سنگھ ورما، تمام عمر گئی کے لیے "My totla life was spent" اور احمد علی "I Sepent my life" کے الفاظ استعمال کرتے ہوئے، عمر کے گزرنے کی عکاسی کرتے ہیں۔ نیز راجندر سنگھ "Caressing it" اور احمد علی کے ہاں "In caring" جیسے الفاظ، خاص طور پر دل پر ہاتھ رکھنے، اسے وقتی سکون پہنچانے کے حوالے سے خاص طور پر اہم ہیں اور مصرع کا ترجمہ کرتے ہوئے شعر کے حقیقی مفہوم تک پہنچتے ہیں۔ بالخصوص راجندر سنگھ ورما کے ہاں "Troubled thing remaind" اور احمد علی "Grief and pain had remaind distrubed" لکھتے ہوئے، دل کی بے قراری، تکلیف کی شدت کو جائز کرتے ہیں۔ مجموعی طور پر مذکورہ تراجم اور ان میں برت گئے الفاظ، خاص طور پر دل کی تکلیف کی انتہائی حالت کو بیان کرتے ہیں۔

قطے کا چوتھا شعر ہے

ستم میں غم میں سرا انجام اس کا کیا کہیے  
ہزاروں حسرتیں تھیں تس پہ جی کو مار رہا ۱۲

راجندر سنگھ ورما کا ترجمہ:

Sorrowed and aggrieved  
O what and it met  
wishes were untold  
yet it doused all ۱۲

احمد علی کا ترجمہ:

By sorrows and calamities  
Afflicted over whelmed  
By thousands of desires  
It only shut itself up ۱۱



مذکورہ تراجم، "ستم میں غم میں سرانجام" کی کیفیت کی ترجمانی، موثر پیرائے میں کرتے ہیں۔ راجندر سنگھ درما، "Wishes ----- untold" کو "ان کی خواہشات" کے مٹنے کی ترجمانی کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ جو مجموعی طور پر ترجمے میں تاثیر کی کیفیت کو جنم دیتا ہے۔ اس کے مقابلے میں احمد علی کا ترجمہ، اس امر کی غمازی کرتا ہے کہ "دل سے خواہشات کے مٹنے" کا سبب غم اور ستم ہے، یہی بات ان کے ترجمے کو انسانی نفسیات کے قریب کر دیتی ہے جو مجموعی طور پر ترجمے کے قالب میں آفاقت کو اجاگر کرتی ہے۔

قسطے کا پانچواں شعر ہے:

بہا تو خون ہو آنکھوں کی راہ بہہ نکلا

رہا جو سینہ سوزاں میں داغ دار رہا ۱۵

راجندر سنگھ درما کا ترجمہ:

While passing it like

Blood from eyes flowed

Staying in my breast

it was full of scars. ۱۶

احمد علی کا ترجمہ:

Yet when it moved

It was like blood

Flowing through the eyes

and if

It remained within the burning breast.

It was a wound. ۱۷

While passing it راجندر سنگھ درما، مصرع اول کا ترجمہ کرتے ہوئے  
 like blood from eyes flowed, سو کر بننے کی کیفیت کو وضاحتی انداز میں بیان کرتے ہیں۔ جب کہ حمد علی  
 Yet when it moved it was like blood, flowing through the eyes  
 ستموں کرتے ہوئے، وسیع سطح پر خون سے بننے کی کیفیت کی عکاسی کرتے ہیں، نیز راجندر  
 Stay ng in my breast it was ٹنگھ درما، مصرع ثانی کا ترجمہ کرتے ہوئے  
 full of scars, ستموں کرتے ہوئے۔ سینے پر نشان زدہ داغ کی ترجمانی کرتے  
 ہیں جو بحیثیت مجموعی ترجمے کو غلطی تراجم کی ذیل میں شامل کر دیتا ہے۔ اس کے مقابلے میں  
 امد علی "سینہ سوزاں کے لیے" "Burning breast" کو استعمال کرتے ہوئے، چھاتی  
 کے مسلسل جلنے کے عمل کو ظاہر کرتے ہیں اور "داغ دار" کے لیے Wound کا لفظ بہت  
 تر مفہوم کے قریب پہنچنے کی سعی کرتے ہیں، جسے مجموعی طور پر میر کی فکر کے قریب محسوس  
 کیا جاسکتا ہے۔

قطرے کا چھنا شعر ہے

سو اس کو ہم سے فراموش کاریوں لے گئے

کہ اس سے قطرہ نگوں بھی نہ یادگار رہا ۱۸

راجندر سنگھ درما، مندرجہ بالا شعر کا ترجمہ اس انداز سے کرتے ہیں

The forget ful one

Took it from me

Thus left no drop of blood

to think of it by ۱۹

احمد علی کا ترجمہ:

Him the obliterating ones  
took away from me  
so that no drop of blood  
was left, As a memory. ۛ

راجندر سنگھ ورما، فراموش کار کو "Forgetful one" سے ظاہر کرتے ہوئے، درپردہ "محبوب" کی جانب اشارہ کرتے ہیں جس سے کلاسیکی شعری روایت اور فکر ترجے کے قالب میں، سانس لیتی ہوئی محسوس ہوتی ہے اور مصرع ثانی کا ترجمہ کرتے ہوئے "by" کا لفظ استعمال کر کے، ترجے کے باطن میں وسعت پیدا کر دیتے ہیں اور اس کا رشتہ، اشعوری طور پر "forgetful one" کے ساتھ جوڑ دیتے ہیں، ان کا یہ تمام عمل مجموعی طور پر ترجے میں چاشنی کے عنصر کو پیدا کرتا ہے۔

ان کے مقابلے میں احمد علی "مصرع اول" کے لیے Him the obliterating ones, took away from me." کو استعمال کرتے ہوئے مفہوم کی وضاحت کرتے ہیں۔ نیز obliterating کا لفظ، کسی شے کو نیست و نابود کر دینے کا تصور، اس کے تمام پس منظر سمیت اجاگر کرتا ہے جو مجموعی طور پر "فراموش کار" کے دل لے جانے، اور پھر "قطرہ خوں یا گار نہ چھوڑنے" کے منظر کو قدرنمیں پر ظاہر کرتا ہے اور اس تمام عمل میں "Obliterating" کا غلط، تباہی و بربادی کی نشاندہی کے سبب، "کلیدی" حیثیت اختیار کر جاتا ہے جو مجموعی طور پر شعر کی آذوقیت کو ترجے میں منتقل کرنے میں اہم کردار ادا کرتا ہے۔

قطیعے کا آخری شعر ہے:

گلی میں اس کی گیا، سو گیا، نہ بولا پھر

میں میر میر کر، اس کو بہت پکار رہا اے

راجندر سنگھ درما، مذکورہ شعر کا ترجمہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ

Once he entered loves lane

he wont respond

O'er and o'er I did

call out "Mir, o Mir ۲۲

احمد علی کا ترجمہ

He went to her lane

and lost himself,

And did not answer once

Although I called out, Mir o Mir"

Again , again. ۲۳

راجندر سنگھ درما، ”بہت“ کے لیے دوبارہ ”O'er, o'er“ کا لفظ استعمال

کر کے، شعر میں موجود شدت کے پہلو کو ظاہر کرتے ہیں۔ نیز راجندر سنگھ درما اور احمد علی

دوبارہ ”Mir o Mir“ کو استعمال کرتے ہوئے شعر میں میر، میر کی تکرار کی کیفیت کو

برقرار رکھتے ہیں جو بحیثیت مجموعی تاثیر بڑھانے کے ساتھ ساتھ، مفہوم کے ابلاغ میں بھی

موثر خیال کی جاسکتی ہے۔

مجموعی طور پر مذکورہ تراجم، عشق کے نتیجے میں انسان کی نفسیات کے بیان کے

حوالے سے موثر خیال کیے جاسکتے ہیں۔ محبوب سے پیار کرنے والے کا، بار بار اس کی گلی

میں جانا اور پھر بولنے کے قابل نہ رہنا، ایسی نفسیاتی کیفیات ہیں جن کا ابلاغ، ترجمے کے

قالب میں عمدگی سے ہوا ہے۔

راجندر سنگھ درما کا ترجمہ ”گلی میں اس کی“ کے لیے ”Love;s lane“ سے

کرتے ہیں اور اپنے تمام تر پس منظر میں محبت کا تاثر اجاگر کرتے ہیں۔ جبکہ احمد علی نے "her lane and lost himself" جیسے اغاظ استعمال کر کے نہ صرف ترجمے میں وسعت پیدا کر دیتے ہیں بلکہ ہماری توجہ کل سیکی شعری روایت کی جانب مبذول کرات ہیں اور میر کی حقیقی فکر کو قارئین پر واضح کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔

مجموعی طور پر احمد علی کا ترجمہ، راجندر سنگھ ورمہ کے ترجمے کے مقابلے میں، میر کی فکر کا ابلاغ موثر انداز سے کرتا ہے۔

میر کی غزل (موا میں سجدے میں) (الح) کے قسطے سے نگریزی تراجم کے مختصر سے تجزیے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ مذکورہ مترجمین نے میر کی فکر کو، ترجمے کے قبل میں ڈھالنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ یہ امر بھی پیش نظر رہے کہ یہ تراجم جہاں میر کے مخصوص تصور عشق اور اس کے ضمن میں مختلف جاکسل مراحل کا بیان کرتے ہیں، وہاں فنی حوالے سے خاص طور پر تشنگی کا حساس پیدا کرتے ہیں، تاہم اردو زبان اور میر کی فکر سے نا آشنا افراد کی رہنمائی کے ضمن میں ان تراجم کی اہمیت سے انکار نہیں کیا سکتا۔



## حوالہ جات

- ۱۔ کلیات میر (دیوان اول) مرتبہ، کلب علی خاں فائق، لاہور، مجلس ترقی ادب اردو،  
جون ۱۹۸۶ء، ص ۱۳۲، ۱۳۷

- ۲۔ موم میں سجده میں پر نقش میرا بار رہا  
اس آستان پہ مری خاک سے غبار رہا



جنوں میں اب کے مجھے اپنے دل کا غم ہے پچھتاہٹ  
 خبر لی جب کہ نہ جائے میں ایک تار رہا  
 بشر ہے وہ یہ کھلا جب سے اس کا دام زلف  
 سر رہا اس کی فرشتے ہی کا شکار رہا  
 کبھو نہ آنکھ میں آیا وہ شوخ خواب کی طرح  
 تمام عمر ہمیں اس کا انتظار رہا  
 شراب عیش میسر ہوئی جسے یک شب  
 پھر اس کو روز قیامت تلک غمار رہا

۳۔ کلیات میر (دیوان اول) مرتبہ کلب علی خاں فائق، قطعہ غزل نمبر ۶۴، ص ۱۳۷

4. Rajinder Singh Verma " Pick of Mir" Lahore Urdu Academy 1999. p-21

5 Ahmed Ali."The Golden Tradition New York " columbia university press.1973 p 150

۶۔ کلیات میر (دیوان اول) مرتبہ کلب علی خاں فائق، ص ۱۳۷

7. Rajinder Singh Verma "Pick of Mir" p21

8. Ahmed Ali." The Golden Tradition ;" P150

۹۔ کلیات میر (دیوان اول) مرتبہ کلب علی خاں فائق، ص ۱۳۷

10 Rajinder Singh Verma " Pick of Mir" P-21

11 Ahmed Ali " The Golden Tradition ;" P151

۱۲۔ کلیات میر (دیوان اول) مرتبہ کلب علی خاں فائق، ص ۱۳۷

13 Rajinder Singh Verma " Pick of Mir" P-21

14 Ahmed Ali." The Golden Tradition ;" P150

- ۱۵۔ کلیات میر (دیوان اول) مرتبہ کلب علی خاں فائق، ص ۱۴۷
16. Rajinder Singh Verma " Pick of Mir" P-21
17. Ahmed Ali " The Golden Tradition ," P151
- ۱۸۔ کلیات میر (دیوان اول) مرتبہ کلب علی خاں فائق، ص ۱۴۷
19. Rajinder Singh Verma " Pick of Mir" P-21
20. Ahmed Ali." The Golden Tradition ," P151
- ۲۱۔ کلیات میر (دیوان اول) مرتبہ کلب علی خاں فائق، ص ۱۴۷
22. Rajinder Singh Verma " Pick of Mir" P-21
23. Ahmed Ali." The Golden Tradition ," P151

## منٹو کے مطعون افسانے - نقادوں کی نظر میں

Manto is a short story writer about whom it is often said that there is always an element of eroticism in his writings. Eroticism is a term which can neither be defined nor explained clearly. The article is an analysis of those short stories of Manto which were subjected to legal judgement and an effort has been made to see whether these short stories are really erotic.



منٹو کا نام بحیثیت جنس نگار اس قدر شہرت پا چکا ہے کہ بہت سے لوگ آج تک اس کو سی حوالے سے پڑھنے، سمجھنے اور جاننے کی کوشش کرتے ہیں۔ منٹو نے جس عہد میں لکھنا شروع کیا وہ افسانے کے عروج کا زمانہ تھا۔ وہیں نوک خاص طرح کا ادب پڑھنے کی عادت ہو چکی تھی۔ جس طرح کا افسانہ منٹو لکھتا تھا اور جس انداز میں لکھتا تھا اس قسم کا افسانہ پڑھنے کی قاری کی تربیت نہ ہوتی تھی۔ خواہ مخواہ عورت، جنس ہمارے ادب کا حصہ رہے تھے مگر ان کے بارے میں کوئی دانشورانہ فکر موجود نہ تھی۔ علاوہ ازیں اپنی بات سادہ پردوں میں اور رمز یہ انداز میں ہی کی جاتی تھی۔ منٹو نے پہلی مرتبہ اظہار کے لیے حقیقت نگاری کو ذریعہ بنایا اور اسے لذت کوشی سے اٹھا کر دانشورانہ سطح دریافت کی، مگر یہ انداز ہمارے سماج کے لیے قابل قبول نہ تھا کیونکہ ابھی وہ اتنا وسیع القلب نہ ہوا تھا۔ یہی نہیں

منٹو کے پیش نظر وہ لوگ تھے جو ٹھکرائے ہوئے، راندہ درگاہ تھے جنہیں نہ سماج نے قبول کیا تھا اور نہ ہی ان کی بحیثیت انسان کوئی تکریم ہوئی تھی۔ ایسے لوگوں میں سب سے بُرا ہوا درجہ اس عورت کا تھا جو طوائف کے روپ میں معاشرے کا جیتا جاگتا کردار تھی۔ منٹو کا تعلق چونکہ ایک عرصے تک فلم انڈسٹری سے رہا اس لیے اس کے ارد گرد کے ماحول میں ایسی عورتوں کا آنا جانا تھا جو بازاری تھیں، منٹو نے ان حسین چہروں پر اپنی نگاہری مسکراہٹ کے پیچھے پیچھے ہوئے دکھ کے جانے کی کوشش کی۔ وہ عورت جس کو دنیا طوائف کہتی ہے اور جس کا کاروبار بازار سے وابستہ ہے اور جو دنیا کے لیے ہوس، لذت اور حسن پرستی کی علامت ہے۔ یہی وجہ ہے کہ منٹو نے جب بھی طوائف کا ذکر کیا تو یہ بات زخود اخذ کر لی گئی کہ چونکہ اس افسانے میں طوائف کا ذکر ہے تو اُمی۔ اس میں جنس کو موضوع بنایا گیا ہوگا اور جس افسانے کا موضوع جنس ہوگا وہ لازماً فحش ہوگا تو قرار پایا کہ لکھنے والا بھی فحش نگار ہے۔ یہ ایک سطحی رائے ہے جبکہ ہر سنجیدہ قاری اور نقاد جانتا ہے کہ اُردو بحیثیت مجموعی منٹو کے افسانوں کا مطالعہ کیا جائے تو سیاسی نوعیت کے افسانوں کی تعداد ان افسانوں کے مقابلے میں زیادہ ہوگی جو طوائف کے حوالے سے لکھے گئے۔ ہاں بہت یہ بات درست ہے کہ چند ایک ایسے افسانوں میں جنس کی خیالات کی وضاحت ملتی ہے مگر منٹو کے کرداروں کے زبان ان کا عمل اور خاص طور پر منٹو کا اپنا رویہ جنس کی طرف نہایت سنجیدہ اور صحت مند رہا ہے۔ مگر یہ بات اس کے دور کے بہت سے لوگوں کو سمجھ میں نہ آئی اور کہیں ذاتی پر خاش اور کہیں نظریاتی چپقلش کے پردے میں اس کے خلاف خوب پردہ پیگندہ کیا گیا اور اس کے چھ افسانوں پر فحشی کے مقدمات بھی چلائے گئے۔ جن میں کالی شلوار، دھواں، کھول دو، ٹھنڈا گوشت اور اونچے درمیاں شامل ہیں۔ ان افسانوں پر کسی تبصرے کی ضرورت نہیں خود منٹو کا اپنا بیان کافی ہے۔ وہ لکھتے ہیں

”زمانے کے جس دور سے ہم اس وقت گزر رہے ہیں۔ اگر آپ

اس سے ناواقف ہیں تو میرے افسانے پڑھیے اور آپ ان افسانوں کو برداشت نہیں کر سکتے تو اس کا مصعب ہے کہ یہ زمانہ ناقابل برداشت ہے۔ مجھ میں جو برائیاں ہیں وہ اس جہد کی برائیاں ہیں میری تحریر میں کوئی نقص نہیں جس کو میرے نام سے منسوب کیا جاتا ہے، دراصل موجودہ نظم کا نقص ہے میں بہ نامہ پسند نہیں، میں لوگوں کے خیالات و جذبات میں پہچان پیدا نہیں کرنا چاہتا، میں اس تہذیب و تمدن اور سوسائٹی کی چون یا تاروں کا جو ہے ہی نگلی۔“

یہ ہیں وہ خیالات جن کا اظہار منٹو نے خود کیا ہے یعنی وہ اس معاشرے کے چلن سے اس قدر واقف ہے کہ وہ اپنے افسانوں کو اس معاشرے کی عکاسی قرار دیتا ہے۔

جنس ہمارے معاشرے میں شجر ممنوعہ کی حیثیت رکھتی ہے۔ برائی، نیکی اور اخلاق کے مروج اصول بہت سی باتوں کے اثر سے جی انسان کو بدکنے پر مجبور کرتے ہیں، مگر درپردہ وہ باتیں عملی زندگی کا حصہ بن جاتی ہیں۔ منٹو نے درپردہ ہونے والی باتوں کو نہایت سفاکی اور جرأت سے پیش کر دیا اور سانچے کو اس کا اصل چہرہ دکھایا کہ دیکھو یہ ہے تمہاری حقیقت اور اپنے اسی موقف کی وضاحت نہ صرف اس نے عداوت میں کی بلکہ اپنے بہت سے مضامین زحمت مہر درخشاں، سوانحی، فسانہ نگار اور جنسی مسائل اور کافی دوسرے مضامین میں فحاشی پر یہ حاصل بحث کی منٹو نے لوگوں کے بقول فحش لکھا، بدسلوکی سے لکھا اور نہ جانے کیا کچھ اس کی خلاف لکھا یا مگر اس سے انکار نہیں کہ جو منٹو نے لکھا اور جس انداز میں لکھا وہ اسی کا کمال تھا۔ حسن مسکری کہتے ہیں۔

”منٹو نے جو کنواں کھودا تھا وہ ٹیڑھا بھیڑتا آتی، اور اس سے جو پانی نکلا وہ گدلیا کھاری سی، مگر دو باتیں ایسی ہیں جن سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ ایک تو یہ کہ منٹو نے کنواں کھودا ضرور، دوسرے یہ کہ اس



میں سے پانی نکالا اب ذرا کہیے تو سہی کہ اردو کے کتے ادیبوں کے  
متعلق یہ دونوں باتیں کہی جاسکتی ہیں۔“

اب منٹو کے ان چند بدنام افسانوں کا جائزہ لیتے ہیں جن پر مقدمے چلائے  
گئے اور دیکھتے ہیں کہ نقاد اور منٹو خود اس بارے میں کیا کہتا ہے۔

”ٹھنڈا گوشت“ فسادات کے ضمن میں لکھا جانے والا مشہور فسانہ ہے جسے زبان اور الفاظ  
کی پکڑ کے باعث فحش قرار دیا گیا۔ اس افسانے میں دو کردار ہیں کلونت کلور وراثہ سنگھ۔  
ایک موقع پر ایشر سنگھ چند دن کی غیر حاضری کے بعد کلونت کلور سے ملنے آتا ہے، وہ اس  
سے جنسی قربت کی کوشش کرتا ہے مگر ناکام رہتا ہے، اس کے تمام حربے کلونت کلور کے  
جذبات میں تو آگ لگا دیتے ہیں مگر وہ خود اپنے اندر کوئی حرارت بنانے میں ناکام رہتا  
ہے۔ جس کے نتیجے میں کلونت کلور میں حسد کا جذبہ جڑتا ہے اور وہ نہ صرف اس  
ان دیکھی عورت کو کوستی ہے جس نے ایشر سنگھ کو ٹھنڈا کر دیا ہے بلکہ ایشر سنگھ کو بھی کرپان  
سے زخمی کر دیتی ہے۔ ایشر سنگھ اس کو مطمئن کرنے کے لیے اسے بتاتا ہے کہ یہ نامردی  
نفسیاتی ہے کیونکہ فسادات کے دنوں میں جہاں اس نے لوٹ مار کی وہیں نجانے میں ایک  
اش سے جنسی اختلاط کا مرتکب ہوا جس نے اس کو ایسا ذہنی چھوٹا پتھریا ہے کہ وہ اپنے اندر  
اس ہوس و حرارت کو جگانے میں ناکام ہو گیا ہے جو کبھی اس کے مزاج کا حصہ تھی۔

اس افسانے میں فکری طور پر لذت کا کوئی پہلو کا تاہش نہیں کیا جاسکتا۔ ایشر کا  
ذہنی رویہ نہایت صحت مندانہ ہے کہ ایسے بہیمانہ جنسی عمل کے بعد جو صدمہ اس کے دل پر  
ہوتا ہے وہ اس کے جنسی عمل میں رکاوٹ کا باعث ہے۔ محمد یوسف ٹینگ اس افسانے پر تبصرہ  
کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

”منٹو پر فحاشی کا الزام عائد کرنے والوں کی شاید اس نقطے پر نظر نہیں  
گئی کہ جنس اس کے یہاں ایک اشتہا انمیز اور ترغیب آمیز حربے کو

صورت میں شاذ ہی ابھرتی ہے۔ اس کے یہاں تو جنس انسانی فطرت کے مسخ شدہ خمیر کو اجاگر کرنے کے لیے ایک Shock Wane کی حیثیت سے استعمل ہوتی ہے۔ اس کا معرکتہ الٹرا افسانہ ”ٹھنڈا گوشت“ اس کی بہت عمدہ مثال ہے۔ کلونٹ کلور جب ایشرنگھ کو جنسی فعل کے لیے اُکساتی ہے تو منٹو کی پرکار مگر بے پناہ فن کاری پڑھنے والوں کی رگوں میں اڑنے والے خون کو جلوئی کی کڑھائی میں ابلتے ہوئے دواہ کی طرح چھلانگ لگتی ہے اور پھر ایشرنگھ کا برنٹ جیسا ٹھنڈا رد عمل --- یہ فاشی نہیں اس سے زیادہ جھنجھلا دینے والے عمل کا حصہ بناتا ہے۔“

منٹو کا یہ افسانہ جنس کو موضوع نہیں بناتا اس میں جنس کا بیان ضرور ملتا ہے۔ اس افسانے میں قابل اعتراض بات یہ بیان کی جاتی ہے کہ اس کے کرداروں کی زبان اور حرکات جو وہ ایک دوسرے کو تحریک دینے کے لیے استعمل کرتے ہیں، مگر گہرائی میں جا کر دیکھا جائے تو یہ بات بھی قابل اعتراض نہیں رہتی۔ کیونکہ دب اس بات کا متقاضی ہے کہ فن پارے کے کردار وہی زبان بولیں جو ان کے کردار کی غماز ہو، ان کرداروں کی زبان ایسی ہی ہونی چاہیے جیسی کہ منٹو نے استعمل کی کیونکہ منٹو ایک فن پارہ تخلیق کر رہا ہے اس لیے اس کے پیش نظر وہی اصول تھے جو اس کی تحریر کو فن پارہ بنانے میں معاون ہو سکتے تھے ہاں البتہ یہ ضرور کہا جاسکتا ہے کہ اس فسانے کو پڑھ کر ناچختہ ذہنوں پر برا اثر پڑ سکتا ہے مگر وہ بھی اس وقت تک جب تک وہ اس کا انجام نہیں پڑھ لیتے۔ کوئی بھی سنجیدہ، بالغ اور ہوشمند ایسے المیے سے مذت نہیں لے سکتا جو منٹو کو دکھانا مقصود تھا کہ بقول ممتاز شیریں ”ایشرنگھ لڑاکو، قابل اور شہوانی حیوان کا انتہائی روپ ہے اس مکمل حیوان میں اور انسان ماں یا بھی عجیب چیز ہے سوچنے والے خام فلسفی میں کہتا فاصلہ ہے“ اور یوں

بھی فن کی پرکھ اخلاق کے مروج اصولوں سے بے نیاز ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ منٹو نے مقدمے کی کارروائی میں جہاں بہت سی اور باتیں خود اور اپنے گواہان کی زبانی عدالت تک پہنچائیں وہاں اس نے خود بھی اس بات کا شکوہ کیا کہ کسی نے بحیثیت فن پارے کے اس کی تخلیق پر نہ کوئی تبصرہ کیا اور نہ تنقید۔ یہی نہیں اس نے اپنے بیان کو اپنے مضمون ”لذت سنگ“ میں لکھا ہے۔

”ایک مریض جسم، ایک بیمار ذہن ہی ایسا غلط اثرے سکتا ہے جو لوگ روحانی ذہنی اور جسمانی لحاظ سے تندرست ہیں اصل میں انہی کے لیے شاعر شعر کہتا ہے، افسانہ نگار افسانہ لکھتا ہے اور مصور تصویر بناتا ہے۔ میرے افسانے تندرست اور صحت مند لوگوں کے لیے ہیں۔ نارمل انسانوں کے لیے جو عورت کے سینے کو عورت کا سینہ سمجھتے ہیں اور اس سے آگے نہیں بڑھتے جو عورت اور مرد کے رشتے کو استعجاب کی نظر سے نہیں دیکھتے۔“

منٹو کے پیش نظر فسادات کی حشر سامانیاں بیان کرنا تھا یہی وجہ ہے کہ اس کے ہاں عام رویہ نہیں ملتا جس میں ہندو اور مسلمان، ظالم و مظلوم کی تعداد برابر کر دی جائے وہ انسان کے اندر کا روپ دکھاتا ہے جو مخصوص حالات میں ظاہر ہوتا ہے۔ ایشر سنگھ کا یہ رویہ بھی فسادات میں بدلتا ہے۔ انیس ناگی لکھتے ہیں۔

”منٹو نے ایشر سنگھ کے ذریعے اجتماعی نفسیاتی صورتحال اور انفرادی ذہنی حالت کا دوسرا رخ پیش کیا ہے۔ ایشر سنگھ کی نامردی وہ نفسیاتی خوف ہے جو مردہ ترکی سے مجامعت کے وقت پیدا ہوتا ہے۔ 1947ء کے جنسی تشدد کے واقعات ایک دہشت بن کر ایشر سنگھ

سے اس کی قوت مردی چھین لیتے ہیں۔“

مندرجہ بالا اقتباس کی روشنی میں بھی یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ بہر حال افسانے کا مقصد لذت کا بیان نہ تھا۔

منٹو کا افسانہ ”کھوں دو“ بھی فسادات کے تناظر میں لکھا گیا یہ افسانہ پہلے نقوش میں چھپا جسے بعد ازاں منٹو نے اپنے افسانوی مجموعے ”نہرود کی خدائی“ میں شامل کیا۔

فسادات میں جہاں جہاں استحصال کی صورتیں ملتی ہیں وہاں عورت کا ذکر ضرور آتا ہے۔ استحصال کی یہ صورت بوس اور شہوت پرستی کی شکل میں سامنے آتی ہے، صنف نازک جو اپنے وجود کے لیے مرد کے مضبوط سہارے کی محتاج ہے اسی کے ہاتھوں بے سہارا ہوگئی اس کا رخیہ میں حصہ لینے والوں کا نہ کوئی چہرہ تھا نہ مذہب۔ انہیں ناگی لکھتے ہیں۔

”فسادات کی سفاکی کے واقعات ایک نہ ختم ہونے والا سلسلہ ہے منٹو نے فسادات کے حوالے سے انسانی رشتوں کی ٹوٹ پھوٹ کی جو تصاویر مرتب کی ہیں وہ بیک وقت ہولناکی اور تراحم پیدا کرتی ہیں ان واقعات سے یہ نتیجہ اخذ ہوتا ہے کہ انسان بنیادی طور پر ایک سفاک حیوان ہے اور خصوصی محبت میں یہ غیر عقلی حصہ اس پر حاوی ہو جاتا ہے“

فسادات کے بعد مہاجرین کی آباد کاری کے دوران پیش آنے والا یہ واقعہ فسادات کے سلسلے کی اگلی کڑی ہے۔ ”کھوں دو“ کہانی ہے اس بے چاری سکیہ نامی لڑکی کی جو فسادات میں اپنے ماں باپ سے بچھڑ گئی مہاجرین کی مدد کرنے والے رضا کاروں نے اس کو چادر فراہم کی اور اس کو بحفاظت پہنچانے کی ذمہ داری قبول کی دوسری طرف

سیکنہ، سیکنہ پکارتا اس کا باپ ہر مہاجر کمپ میں اس امید کے ساتھ جاتا کہ شاید کوئی سرا ہاتھ آجائے ایک دن اچانک کسی کے بتانے پر کہ کسی ریوے سٹیشن کے قریب کسی لڑکی کو بے ہوشی کی عالم میں پایا گیا ہے وہ جا کر دیکھتا ہے کہ شاید یہ لڑکی اس کی سیکنہ ہو، جب وہ مہاجر کمپ میں پڑی بد حال سیکنہ کو دیکھتا ہے تو خوشی سے دیوانہ ہو جاتا ہے وہ امید رکھتا ہے کہ ڈاکٹر اس کی بیٹی کے زندہ ہونے کی سند دے گا۔ ڈاکٹر سیکنہ کی ذہنی نبضوں کو ٹوٹا ہے اور تازہ ہوا سے کمرے کے جس کو کم کرنے کے لیے کھڑکی کھولنے کا کہتا ہے۔ ”کھول دو“ کا جملہ اس نیم مردہ، نیم جان بے ہوش لڑکی کے ہاتھ میں ارتعاش پیدا کرتا ہے اور وہ ایک جملہ جو قاری کو جھنجھوڑ دینے کے لیے کافی ہے منٹو کے قلم سے نکلتا ہے۔

”۔۔۔ سیکنہ کے مردہ جسم میں جنہش پیدا ہوئی ہے جان ہاتھوں سے

اس نے ازار بند کھولا اور شلوار نیچے سرکا دی۔“

یہ ہیبت ناک منظر دلوں کی دہلا دینے کے لیے کافی ہے۔ اگر اس ایک جملے کو فحاشی کے زمرے میں ڈال جائے تو اس سارے ایسے کا کیا کیجیے جو انسانیت کا ماتم کرتا ہے اس جملے کے بارے میں محمد یوسف ٹینگ لکھتے ہیں:

”یہ ہیبت ناک تصویر جنس کے نشاط کی نہیں بلکہ روح کے ایسے کا

اظہار ہے۔ یہ جنس زدگی یا فحاشی کا اشتہار نہیں، انسان کی اصلیت

کی آئینہ دار ہے۔“

افسانہ ایک ایسے کی حقیقت پسندانہ عکاسی ہے، فسادات میں انسان کے اندر کا

وحشی جاگ اٹھا ہر مذہب کے ماننے والوں نے دوسرے کو برا اور قصور وار قرار دیا۔ مگر

حقیقت یہ ہے کہ ان کے اندر جو حیوان بستا ہے اس کا کوئی مذہب نہیں اس لیے اسکی

دست برد سے نہ سیکنہ محفوظ رہی نہ سیتا۔ سب کی حیثیت برابر ہو گئی۔ ایک چونکا دینے وال

انجیم جو بقول ممتاز شرین موپساں کا مخصوص انداز ہے۔ اس افسانے کے اختتام کے بارے



میں وہ اپنی کتاب 'معیار' میں لکھتی ہیں۔

”کھول دو کے اختتام کی تین سطریں تین حادثیں بن گئیں ہیں۔  
 تین مختلف رد عمل۔ باپ جو دوسرے موقع پر بیٹی کا گلا گھونٹ دیتا،  
 اس نازک لمحے میں صرف یہ دیکھتا اور خوش ہو جاتا ہے کہ اس کی  
 بیٹی زندہ ہے۔ ڈاکٹر سر سے پیچ تک پسینے میں غرق ہو جاتا ہے اور  
 سیکنہ۔۔۔ سیکنہ ہماری نظروں کے سامنے سے فیڈ ہو جاتی ہے۔  
 وہاں عورت ہے جس کے ذہن میں ایسا رہہ سرایت کر گیا ہے کہ اس  
 کا ذہن ”کھول دو“ کے ایک ہی معنی اخذ کر سکتا ہے۔ اس کی سبھی  
 ہوئی حس کو ایک ہی بات کا احساس ہو سکتا ہے۔ اس کے سہمے  
 ہوئے بے جان ہاتھ ایک ہی حرکت کے لیے اٹھ سکتے ہیں اس نیم  
 مردہ لڑکی سے ”کھول دو“ کے غلط پر جو غیر شعوری حرکت سر زرد  
 ہوتی ہے اس سے اس کی روح کی انتہائی دہشت زدگی کا اظہار ہوتا  
 ہے۔ منٹو نے ایک سطر میں ایک المیہ نچوڑ دیا ہے۔“

اور یقیناً اس افسانے کا انجام ہمیں گنگ کر دیتا ہے اور اس الم ناک چپ کے احساس کو  
 فحاشی نہیں کہا جاسکتا۔ درحقیقت منٹو جب جنس کی بات کرتا ہے تو وہ جنسی استحصال کی بات  
 کرتا ہے نہ کہ جنسی لذت کی۔ یہی وجہ ہے کہ ممتاز شیخیں اس الزام کی تردید کرتے ہوئے  
 اپنی کتاب 'منٹو، نوری نہ ماری' میں لکھتی ہیں۔

”منٹو کے افسانوں میں جنسی موضوعات کے باوجود لذتیت اور  
 ترغیب کا عنصر بہت کم ہے۔ جنسی بدعنوانیوں کے افسانے پڑھ  
 کر قاری کا رد عمل وہی ہوتا ہے جو افسانہ ”کھول دو“ کے ڈاکٹر کا  
 رد عمل ہے یعنی اس کی جہیں عرق آلود ہو جاتی ہے اور یہ عرق انفعال

## کی مانند قیمتی ہوتے ہیں“

منٹو کا تیسرا مطون افسانہ ”بو“ ہے اس افسانے کا موضوع جنس نہیں بلکہ جنسی تجربہ ہے جس سے جنس کا نفسیاتی پہلو سامنے لایا گیا ہے ’بو‘ دو کرداروں رندھیر اور گھانٹن لڑکی کے جنسی تجربے کی روداد ہے جس میں رندھیر کو ایک نئی دنیا کی دریافت کا موقع ملتا ہے۔ رندھیر کئی دوسری لڑکیوں کے ساتھ سوچکا ہے اور ایک مرتبہ کسی دوسری لڑکی کے دستیاب نہ ہونے پر برسات کی ایک شام باہر بیٹھی گھانٹن کو اپنا میل بدن کھجاتے دیکھتا ہے اور اسے اوپر جالیتا ہے یہ جنسی اختلاط کا تجربہ اسے فطرت سے ہم آہنگ کرتا ہے اور اس کے لیے یہ تجربہ روحانی سطح کا تجربہ ثابت ہوتا ہے۔ وارث علوی اپنے مضمون میں لکھتے ہیں۔

”یہ افسانہ عورت اور مرد کے اختلاط کا افسانہ نہیں بلکہ فطرت کے

ساتھ انسان کے ازلی رشتے کے عرفان کا افسانہ ہے“

موجودہ زندگی کی مصروفیت نے انسان کو فطری رویوں، فطری لذتوں اور مجموعی طور پر فطرت سے دور کر دیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ رندھیر کو جو چٹنی، دھلی ادا، لی لڑکیوں کے ساتھ سوچکا ہے، گھانٹن کے ساتھ سونے پر ایک نئی قسم کی لذت سے ”وچار ہوتا ہے جو اس سے پہلے اسے کبھی نصیب نہیں ہوئی، وہ گھانٹن جو میلی نہیں ہے برسات کے موسم میں اس کے جسم سے اٹھتی ہو، برسات کا جس، دیکھا جائے تو ان سب باتوں میں کوئی ایک چیز بھی جنسی تحریک کا باعث نہیں ہو سکتی مگر یہ سب کچھ رندھیر پر ایک ایسے الوہی تجربے کے انکشاف کا باعث بنتا ہے کہ جس سے آج کا انسان محروم ہے۔ رندھیر کا یہ تجربہ فطرت سے ہم آہنگی کا تجربہ ہے جو کسی منصوبے کا تابع نہیں ہوتا۔ بالکل اسی طرح جب انسان چانک کسی کھلی جگہ پر چڑھتے سورج، تاروں بھرے آسمان کو دیکھتا ہے تو ایک ایسا انکشاف ہوتا ہے جسے وہ روزمرہ زندگی میں محسوس نہیں کر سکتا مگر اس خاص لمحے میں اس پر وارد ہوتا ہے۔ یہ حقیقت سے، زندگی سے اور فطرت سے ماپ کا باعث ہوتا ہے۔ وارث علوی لکھتے ہیں

”تاروں بھرا آسمان رات کا پر اسرار سننا، سورج کی دہکتی آنکھ  
 زمین کا گیلہ بھینا لمس، روزانہ نہیں بار بار نہیں، کسی منصوبے کے تحت  
 نہیں، لیکن کبھی کسی وقت اچانک آپ کی متمدن اور مہذب دنیا کے  
 مرمریں حصاروں کو توڑ کر ایسا شب خون مارتے ہیں کہ آپ چونک  
 اٹھتے ہیں سہم جاتے ہیں، آپ کا تجربہ آپ کے لیے انکشاف بن  
 جاتا ہے۔ فطرت سے آپ کی یہ اچانک ملاقات آپ کو فطرت  
 ، کائنات اور خود اپنے آپ سے متعلق اتنا کچھ کہہ جاتی ہے کہ ایک  
 حساس آدمی، آدمی ہی نہیں رہتا جو اس انکشاف سے پہلے تھا۔ ادب  
 اور آرٹ کا ہر بڑا تجربہ ان ہی معنوں میں ایک انکشاف ہے۔ اس  
 تجربے سے دوچار ہو کر آدمی وہ رہتا ہی نہیں جو اس تجربے سے  
 پیشتر تھا۔“

گھٹائ کے ساتھ ہم بستر کی کا تجربہ رندھیر کے لیے ایسا ہی انکشاف تھا جس  
 نے اسے بدل دیا یہی وجہ ہے کہ جب اس کی شادی مجسٹریٹ کی بی۔ اے پاس لڑکی سے  
 ہوتی ہے تو وہ بنی سنوری خوشبودار لڑکی اس میں وہ تحریک پیدا کرنے میں ناکام رہتی ہے جو  
 اس گھٹائ کے جسم کی بوسے پیدا ہوئی تھی وہ خود کو اسی ایک احساس میں مقید پاتا ہے جو  
 گھٹائ نے اسے عطا کیا۔

یہاں یہ بات قابل غور ہے کہ اس فسانے میں جنسی تجربے کی الوہیت، فطرت  
 سے قربت کو موضوع بنایا گیا ہے۔ اس کے نفسیاتی احساس پر بات کی گئی ہے۔ یہاں  
 مقصد اچھائی برائی کا کوئی معیار متعین کرنا نہیں ہے۔ کسی اخلاقی ضابطے کو توڑنا یا زنا کی  
 حمایت کرنا مقصود نہیں ہے۔ یہ اس جنسی و جسمانی تشفی کی بات نہیں جو حلال طریقے سے  
 حاصل ہوتی ہے۔ یہاں وہ تجربہ اہم قرار پاتا ہے جو رندھیر کو حاصل ہوا خواہ اس کا ماخذ

اخلاق کے روایتی معیار پر پورا اترتا ہے یا نہیں۔ دراصل یہ ایک رویہ ہے کہ چیزوں کو ایک مختلف طریقے سے دیکھنے اور سمجھنے کی کوشش کی جائے۔

اس افسانے کی اضافی خوبی داخل اور خارج کی موزونیت ہے، باہر کا موسم ماحول اور کرداروں کے اعمال و افعال میں ایک طرح کا ردھم ہے جو ایک دوسرے سے نہایت مناسبت رکھتے ہیں۔ اس افسانے کی خاص بات یہ ہے کہ جس اختلاف کو وہ ظاہر کرنا چاہتا تھا اس کے لیے منٹو نے اس واقعے کو شہری تناظر میں پیش کیا ہے حالانکہ گھٹن سے رندھیر کی ملاقات کسی پہاڑی علاقے میں بھی کروائی جاسکتی تھی مگر اس سے وہ تضاد اس شدت سے واضح نہ ہو سکتا تھا جو شہر کے ایک گنجان علاقے کے جس رات دن میں پیمپل کے نیچے بیٹھی، ٹانگ کھجوتی اس میلی بوزدہ گھٹن کے وجود سے پیدا ہوا۔

اردو افسانے میں آج تک اس نوعیت کا، فنی لحاظ سے اتنا مکمل افسانہ نہیں ملتا، فکر کی جو بلندی اس میں ملتی ہے اور اسے جس طرح پیش کیا گیا ہے شاید منٹو کے سوا کوئی اور لکھ بھی نہیں سکتا۔ یہی وجہ ہے ممتاز شیریں اسے نمائندہ اور بہترین افسانوں کی فہرست میں شمار کرتی ہیں۔

منٹو کو ایسا زمانہ ملا جہاں اس کو صحیح معنوں میں سمجھنے کی کوشش کرنے والا کوئی نہ تھا لہذا اس کا افسانہ بھی معتبہ ٹھہرا۔ جسمانی تجربے کے واقعے نے اس کہانی اور اس پر ہونے والی تنقید نے منٹو کو ایک بار پھر عدالت میں لا کھڑا کیا کہ وہ اس کی وضاحت کرتا پھرے کہ اس نے ایسا بڑا افسانہ کیوں اور کیسے لکھنے کی جرأت کی۔

منٹو کا ایک اور افسانہ کالی شہوار بھی بہت بدنام ہوا۔ اس میں ایک بھی جملہ شاید ایسا نہ مل سکے جس سے کسی قسم کی فحاشی یا لذت کوشی کا پہلو نکالا جاسکے۔ مگر اس میں چونکہ طوائف کو موضوع بنایا گیا تھا لہذا معاشرے کے ٹھیکے داروں نے اس میں بھی عریانی، اور فحاشی کا پہلو تلاش کر لیا۔ طوائف آخر ہمیشہ منٹو کے افسانوں میں کیوں مختلف حوالوں سے

پیش ہوتی ہے۔ عبادت بریوی اس کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

”منہو کی حقیقت میں بچا ہیں یہ دیکھتی ہیں کہ طوائف پیٹ کی خاطر انہی کی سطح سے نیچے گرنے کے ہوجو اپنا پیٹ نہیں پال سکتی۔ اس کی زندگی معاشی بد حالی میں گزرتی ہے۔۔۔ اور جس ماحول میں یہ زندگی بسر کرتی ہے اس ماحول کی زندگی سے بڑی بھرپور تصویریں کھینچتی ہیں۔۔۔ منہو جب ان تمام پہلوں پر روشنی ڈالتا ہے تو گویا ایک غلط سماجی نظام اقدار کے خلاف احتجاج کرتا ہے جس نے صدیوں سے طوائف کو باقی رکھا ہے۔ وہ اپنی زبان سے کچھ نہیں کہتا لیکن جن حالات کی تصویر کشی کرتا ہے۔ ان سے یہ حقیقت صرف واضح ہوتی ہے کہ اس غلط سماجی نظام کا جانی دشمن ہے۔“

”کالی شلوار“ ایک طوائف کی بد حالی کی داستان ہے۔ سلطانہ پہلے انبالے میں پیشہ کرتی تھی پھر اپنے دال کے کہنے پر اس سے ساتھ دلی چلی آتی ہے۔ یہاں اس کا دوبار نہیں چلتا اور نوبت زور بیچنے کی آجاتی ہے۔ انھی بد حالی کے دنوں میں محرم کا مقدس مہینہ آجاتا تو اسے کالے کپڑوں کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ اس کا ایک شکر نامی، گاہک اس سے وعدہ کرتا ہے کہ وہ اس کی کالی قمیض کی میچنگ کالی شلوار لے دے گا مگر جاتے جاتے وہ اس کے کانوں کے بندے اتار لے جاتا ہے۔ محرم کی پہلی تاریخ وہ کالی شلوار کے ساتھ آتا ہے اور یہ کہہ کر اسے دے دیتا ہے کہ شادی ہو۔ سائن کی ایسی شلوار وہ اپنی ہم پیشہ انوری سے پاس بھی دیکھ چکی تھی۔ جب دونوں کی ملاقات ہوتی ہے تو انوری کی ستائش پر سلطانہ بتاتی ہے کہ یہ شکر کا تحفہ ہے مگر جب اس کی نظر انوری کے کانوں میں پڑے مانوس بندوں پر پڑتی ہے تو اسے بتاتی ہے کہ یہ شکر نے اسے دیے ہیں۔ دونوں خاموش ہو جاتی ہیں ان کی یہ خاموشی ان کی زبانوں کی اور کسمپرسی کی آئینہ دار



بن کر سامنے آتی ہے اس افسانے میں طوائف سے وابستہ لذت کوشی کا کوئی نکتہ نہیں ابھرتا بجائے اس کے، اس کے لیے ہمدردی اور ترس کا احساس پیدا ہوتا ہے کہ کیسے بے چاری انتہائی سطحوں پر اترنے کے باوجود لوگوں کے استحصال کا شکار ہے۔ لوگ ہر لحاظ سے اس کو اپنے مقاصد کے لیے استعمال کرتے ہیں یہی نہیں اس ذہنی، جنسی، جسمانی، جذباتی استحصال کے باوجود وہی گہنگار، معتبوب اور ننگ انسانیت قرار پاتی ہے۔

اس افسانے میں طوائف کو موضوع بنایا گیا ہے مگر یہ فسانہ ایک سماجی اور تہذیبی حوالہ ہے کہ محرم، رمضان وغیرہ ایسے تمام مذہبی اور دوسرے تمام سماجی تہوار طوائف کے کوٹھے پر بھی اسی تقدس کے ساتھ منائے جاتے ہیں جیسے ان کلیوں سے باہر۔

منٹو کا کمال یہ ہے کہ نہایت غیر جذباتی ہو کر بس حقیقت کو ہمارے سامنے ہوں کر رکھ دیتا ہے۔ جیسے وہ ہمارے سامنے ہے۔ جیسے وہ ہمارے مشاہدے میں ہے۔ وہ نہ اس میں کوئی ترمیم و اضافہ کرتا ہے نہ کوئی اخلاقی یا غیر اخلاقی قدغن لگانے کی کوشش کرتا ہے۔ بس ذرا آئینے کا زاویہ بدل دیتا ہے کہ تصویر کا دوسرا رخ بھی سامنے آ جاتا ہے کہ جو بہت نمایاں، بھدا اور تاریک ہے۔ زندگی کی یہ بد صورتی ناقابل برداشت ہو جاتی ہے اور لوگ چلا اٹھتے ہیں کہ منٹو نقش نگار ہے۔ اس کی تحریریں اخلاق بانستہ ہیں۔

منٹو نقش نگار نہ تھا یہ بات وقت اور زمانے نے ثابت کر دی جہاں اس کی زندگی میں عداوت نے یہ گواہی دی وہاں آج زمانہ اس بات کا گواہ ہے۔ خود اس نے اپنے موقف کی جو وضاحت کی وہی موقف آج کے نقاد کا بھی ہے۔ الطاف گوہر اپنے مضمون "ایک اور صنم" میں لکھتے ہیں۔

"فحاشی کے مسئلے پر بہت کچھ لکھا جا چکا ہے میری رائے میں فحاشی کا

مسئلہ ایک اخلاقی مسئلہ ہے، ادب کا تعلق اظہار اور ذوق سے ہے

اور ادب کی قدروں کو کسی مخصوص اخلاقی قدر کے پابند یا ماتحت نہیں

کیا جاسکتا ایک ادبی شاہکار کی جانچ پرکھ، اظہار اور ذوق ہی کے معیار پر کی جاسکتی ہے۔ کسی زمانے کے ذوق اور اظہار کی اقدار میں بالواسطہ اخلاقی اقدار کے بعض عناصر بھی شامل ہوتے ہیں۔ گو ان عناصر کی، ان اقدار میں اہمیت متعین کرنا آسان نہیں، خالص ادبی اور فنی اصولوں کے علاوہ تاریخی اور سماجی شعور اخلاقی احساس اور ذہنی مطالبوں کی گونج سب کھل مل جاتے ہیں کہ ان کو علیحدہ کرنا اور انفرادی حیثیت سے پرکھنا ممکن نہیں رہتا۔ اعلیٰ ذوق میں ان عناصر کی ترتیب ایسی متوازن ہوتی ہے کہ اپنے وقت کی صحیح اور مکمل ترجمانی کر سکتا ہے، ادنیٰ یا پست ذوق میں کوئی خاص عنصر دوسروں پر اس طرح حاوی ہو جاتا ہے کہ ترتیب غیر متوازن اور اس کا دائرہ محدود ہو جاتا ہے۔ ایک ادبی تخلیق کو صحیح طور پر ذوق اور اظہار کی اقدار کے مطابق ہی سمجھا جاسکتا ہے۔ ان اقدار میں حسن اور سچائی کی اقدار شامل ہوتی ہیں۔ لیکن کسی ادبی تخلیق کو اُتر سچائی کے اصولوں پر پرکھا جائے تو ظاہر ہے کہ اس تخلیق کے ساتھ پورے طور پر انصاف نہیں ہوگا۔ اس کے برعکس ایک تاریخی مقالے کی صحیح وقعت سچائی ہی کے اصولوں کے مطابق قائم کی جاسکے گی۔ اس طرح کسی ادبی تخلیق کو کسی مخصوص اخلاقی قدر کی روشنی میں جانچنا یا اس قدر میں اس تخلیق کا جواز ڈھونڈنا منسب ادبی تنقید قرار نہیں دیا جاسکتا۔“

منٹو کو فحش نگار ثابت کرنا دراصل اس حقیقت سے منہ موڑنے کی ایک کوشش بھی ہے کہ جو عفریت کی طرح منہ پھڑے ہارے معشرے کی نام نہاد اخلاقی قدروں کو نگلنے

کو تیر کھڑا تھا۔ ہم میں سے کسی میں بھی سچائی کا سامن کرنے کی ہمت نہ تھی جس کی جھٹک منٹو نے دکھائی۔ منٹو نے یہ نہیں کہا کہ کیا ہونا چاہیے اس نے تو بس ہمیں آئینہ دکھایا کہ یہ ہے۔ کیسا ہے، کیسے بنا کیوں بنا یہ اس کا مسئلہ نہیں اس کا مقصد تو بس نشاندہی کرنا تھا بس ذرا سا زاویہ بدلنا مقصود تھا مگر یہ سب کچھ ہم سے برداشت نہ ہو سکا فردوس انور قاضی اس طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھتی ہیں:

”یہ بات سمجھ میں نہیں آتی کہ وہ لوگ جو منٹو کے افسانوں کو دیکھ کر منٹو کو گالیں دینے لگتے ہیں وہ حقیقت میں افسانوں کے موضوعات سے خفا ہوتے ہیں یا ان موضوعات کے زیر اثر انھیں اپنے شعور اور باشعور کے درمیان حائل دیوار کے گرنے کا خوف منٹو پر غصہ دلاتا ہے۔ اس غصہ سے کبھی کبھی ایسا محسوس ہونے لگتا ہے کہ جیسے لوگ زخم چھپا لینے کو زخم کا علاج سمجھتے ہیں۔“

آج کے دور میں جب کبھی کوئی منٹو پر فن کے حوالے سے لکھتا ہے تو اس کے قلم سے سوائے ستائش کے کوئی اور بات نہیں نکلتی، منٹو کے نظریات اس کی شخصیت اور اس کا اپنا کردار خواہ کتنا بھی متنازعہ کیوں نہ ہو حقیقت نگاری اور فن کے حوالے سے آج کا نقاد اسے سراہتا ہی ملتا ہے۔ ڈاکٹر نوازش علی اپنے ایک مضمون میں منٹو کی حقیقت نگاری پر بات کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

”اردو افسانے کی دنیا نے شاید ہی کوئی منٹو سے بڑا حقیقت نگار پیدا کیا ہو۔ اس کی سماجی حقیقت نگاری میں بلا کی نثریت ہے۔ اس نے معاشرے کے جسم کے گلے سڑے حصوں کو بڑی بے رحمی سے کریدا اور انھیں اپنے افسانوں میں نمایاں کر کے بیان کیا تا کہ معاشرہ اپنے وجود کے کوڑھ پن کا اندازہ کر سکے لیکن اس نے

معاشرے کے مقابل محض آئینے نہیں رکھے کیونکہ اس کے افسانے  
 آئینوں سے کچھ بڑھ کر ہیں۔ یہ کہنا زیادہ مناسب ہو گا کہ اس کے  
 حقیقت نگار قلم کا نشر معاشرتی وجود کے فسادِ حصول کو صحت مند  
 وجود سے کاٹ کر الگ کر دینے کی کامیابی کے امکانات تک مہارت  
 سے رواں رہتا ہے۔“

منٹو کے اسلوب میں تخیل کا اثر نہیں ہے نہ اس کا مزاج رومانی ہے۔ منٹو تمام  
 ضروری جزئیات کو سامنے لایا ہے مگر اتنی وضاحتوں کے باوجود اس کا کمال ہے کہ نہ کردار  
 نہ واقعہ اور نہ ہی جنس کے بیان میں وہ غیر ضروری الفاظ استعمال کرتا ہے۔ اس کا خاص  
 اعجاز اس کی کفایت لفظی ہے جہاں اس کے نزدیک افسانہ ختم ہو جاتا ہے وہاں وہ ایک  
 لفظ بھی زائد نہیں لکھتا۔ یہ خوبی بھی اس کو فحش نگاری کے الزام سے بری کرتی ہے اگر وہ  
 فحش نگار ہوتا تو لازماً اس کے ہاں وہ تفصیل ملتیں جن میں رمز، کنایہ اور لذتیت کے خفیہ  
 پہلوؤں کے ساتھ ساتھ تفصیل پسندی بھی پائی جاتی۔ کرشن چندر کے اس تجزیے میں منٹو کی  
 شخصیت کی ساری صداقت قلمبند ہو گئی ہے۔ اس اقتباس پر مضمون کا ختم کرنا نہایت  
 موزوں ہو گا۔

”منٹو نے زندگی کے مشاہدے میں اپنے آپ کو مومی شمع کی طرح  
 پگھلا یا ہے وہ اردو ادب کا واحد شکر ہے جس نے زندگی کے زہر کو  
 گھول کر پیا ہے۔ زہر کھانے سے اُرشکر کا گلا نیلا ہو گیا تھا تو منٹو  
 نے بھی اپنی صحت گنوا لی ہے۔ یہ زہر منٹو ہی پی سکتا تھا۔ کوئی دوسرا ہوتا  
 تو اس کا دماغ چل جاتا مگر منٹو نے اس زہر کو بھی ہضم کر لیا ان  
 درویشوں کی طرح جو پہلے گابجے سے شروع کرتے ہیں اور آخر میں  
 سٹکھیا کھانے لگتے ہیں اور سانپوں سے اپنی زبان ڈسوانے لگتے ہیں۔“

## حوالہ جات

- ۱۔ نقوش، منٹو نمبر ۴۹-۵۰ ادارہ فروغ اردو لاہور، ص ۲۱۳
- ۲۔ سعادت حسن منٹو، منٹو نامہ، سنگ میل پبلی کیشنز لاہور، ۱۹۹۰ء، ص ۲۶۰
- ۳۔ محمد حسن عسکری، منٹو، مشمولہ اردو افسانہ روایت اور مسائل، مرتبہ گوپی چند نارنگ، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۲۰۰۰ء، ص ۲۴۱
- ۴۔ محمد یوسف ٹینگ، ”سعادت حسن منٹو کی افسانہ نگاری“، بشمولہ اردو افسانہ روایت اور مسائل، مرتبہ گوپی چند نارنگ، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۲۰۰۰ء، ص ۲۷۵
- ۵۔ ممتاز شیریں منٹو کا تغیر، ارتقا اور فنی تکمیل، اردو افسانہ روایت اور مسائل، مرتبہ گوپی چند نارنگ، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۲۰۰۰ء، ص ۲۱۳
- ۶۔ سعادت حسن منٹو، منٹو نامہ، سنگ میل پبلی کیشنز لاہور، ۱۹۹۰ء، ص ۶۳۶
- ۷۔ انیس ناگی، سعادت حسن منٹو، فیروز سنز لمیٹڈ، لاہور، لاہور، ۱۹۸۹ء، ص ۸۴
- ۸۔ انیس ناگی، سعادت حسن منٹو، فیروز سنز لمیٹڈ، لاہور، لاہور، ۱۹۸۹ء، ص ۶۷
- ۹۔ سعادت حسن منٹو، منٹو کہانیاں، سنگ میل پبلیکیشنز، لاہور، ۲۰۰۳ء، ص ۱۴
- ۱۰۔ محمد یوسف ٹینگ، ”سعادت حسن منٹو کی افسانہ نگاری“، بشمولہ اردو افسانہ روایت اور مسائل، مرتبہ گوپی چند نارنگ، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۲۰۰۰ء، ص ۲۷۶
- ۱۱۔ ممتاز شیریں، معیار، نیا ادارہ لاہور، ۶۳ ص ۲۶۳-۲۶۵
- ۱۲۔ ممتاز شیریں، منٹو نوری نہ ناری، مرتبہ آصف فرخی، مکتبہ اسلوب، کراچی، ۸۵ء، ص ۲۳۶
- ۱۳۔ ایضاً



- ۱۳۔ وارث طلوی ”بو۔ اور یوئے آدم“ مشمولہ اردو افسانہ روایت اور مسائل، مرتبہ گوپی چند نارنگ، ایجوکیشنل پبلیکیشن ہاؤس، دہلی، ۲۰۰۰ء، ص ۲۳۶
- ۱۴۔ ایضاً۔۔ ص ۲۳۴
- ۱۵۔ ممتاز شیریں، منٹو نوری نہ ناری، مرتبہ آصف فرخی، مکتبہ اسلوب، کراچی، ۸۵ء، ص ۱۶۴
- ۱۶۔ عبادت بریلوی ”منٹو کی حقیقت نگاری“ بشمولہ ”خوش منٹو نمبر ۳۹۔ ۵۰ ادارہ فروغ اردو لاہور، ص ۲۷۹
- ۱۷۔ اطاف گوہر ایک اور صنم، مشمولہ ادبیات اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام آباد، شمارہ ۶۶، ۲۰۰۳ء، ص ۱۲۲
- ۱۸۔ فردوس انور قاضی، ڈاکٹر، اردو افسانہ نگاری کے رجحانات، مکتبہ عالیہ لاہور، پار دوم، ۱۹۹۹ء، ص ۳۰۵
- ۱۹۔ نوازش علی، ڈاکٹر، سعادت حسن منٹو۔ ایک جائزہ، مشمولہ ادبیات، ص ۱۶۳
- ۲۰۔ کرشن چندر، بحوالہ محمد یوسف، منٹو، سعادت حسن منٹو کی افسانہ نگاری، مشمولہ اردو افسانہ روایت اور مسائل، مرتبہ گوپی چند نارنگ، ایجوکیشنل پبلیکیشن ہاؤس، دہلی، ۲۰۰۰ء، ص ۲۸۲

## کتابیات

تخلیقی کتب۔

- ۱۔ سعادت حسن منٹو، منٹو کہانیاں، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۳ء
- ۲۔ سعادت حسن منٹو، منٹو نامہ، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۰ء

### تحقیقی کتب:

- ۱۔ فردوس انور قاضی، ڈاکٹر، اردو افسانہ نگاری کے رجحانات، مکتبہ عابدیہ لاہور، پانچواں دور، ۱۹۹۹ء
- ۲۔ انیس ناگی، سعادت حسن منٹو، فیروز سنز لمیٹڈ، لاہور، ۱۹۸۹ء
- ۳۔ گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر، اردو افسانہ روایت اور مسائل، ایجوکیشنل پبلیکیشنز، دہلی، ۲۰۰۰ء
- ۴۔ ممتاز شیریں، منٹو نوری نہ ناری، مرتبہ آصف فرخی، مکتبہ اسلوب کراچی، ۱۹۸۵ء
- ۵۔ وارث علوی، منٹو۔ ایک مطالعہ، المحرر پبلشنگ، اسلام آباد، ۲۰۰۳ء

### رسائل:

- ۱۔ ادبیات، اکادمی ادبیات اسلام آباد، شمارہ ۶۶، ۲۰۰۴ء
- ۲۔ نقوش، منٹو نمبر، ادارہ فروغ اردو، لاہور، ۴۹-۵۰

ڈاکٹر اللہ بخش ملک

ترجمہ: سجاد حیدر ملک

## ذات کی وجودی مابعد الطبیعیات

Self, existence and ego are such topics with reference to human existence in this universe, on which lot of thought has been given in every era. In philosophical world, Descartes, Hegel and Kierkgard are renowned for their essays on existence. In the East, the task was under taken by Allama Iqbal who tried to explain the secret of self and existence. This article is a comparative study of the views of the West and the East (Allama Iqbal) on the theme of self.



ذات کی یہ خود کی حقیقت کیا ہے؟ اور ذات کے وجود کا کوئی واضح ثبوت ہے؟ فلاسفوں نے اس مسئلے کو حل کرنے کی بہت کوشش کی ہے۔ اور ابھی اس میں زیادہ کامیاب نہیں ہوئے کہ ذات کے گرد داخلیت کا حصار قائم ہے۔ بہت پہلے ڈیکارٹ نے کہا تھا کہ سوچنے کا عمل ہمیں اپنی ذات کا احساس دلاتا ہے۔ اس کا مشہور مقولہ ہے ”میں سوچتا ہوں اس لیے میں ہوں“۔ اس مقولے سے بے شمار سوالات جنم لیتے ہیں۔ کیا شعور میرے ہونے کا ثبوت ہے۔ کیا یہ دونوں چیزیں ایک دوسرے سے الگ اور ممتاز ہیں۔ میری ذات اور میرا شعور۔ وجودیت کے ماننے والوں نے اس مقولے کو الٹ کر دیا ہے۔ اور کہا کہ میں

ہوں اس لیے میں سوچتا ہوں۔ اور کیا اس طرح ہم شعور اور ذات کو الگ الگ دیکھنے میں حق بجانب ہیں؟ اس مسئلے کی پیچیدگیوں پر غور کرنے سے پہلے ہمیں ہیگل سے رجوع کرنا پڑے گا۔

ہیگل کہتا ہے ”میں“ سے مراد میری اپنی ذات ہے۔ ایک واحد متعین شخص۔ لیکن جب میں ایک آفاقی ”میں“ کا ذکر کرتا ہوں تو اس کا مطلب ہے کہ اس عمل کے دوران میں وجود برائے ذات جیسی چیزوں کو رد کرتا ہوں بلکہ یہ کہنا بہتر ہوگا کہ ”میں“ اور سوچنے کا عمل ایک ہی چیز ہے اور ”میں“ اور مفکر واقعی ایک ہی چیز ہے۔

اس کے بعد کوئی شک نہیں رہتا کہ ذات اور خیال ایک چیز ہیں۔ ایک موجود شخص کی شناخت خیال کے ساتھ ہو گئی ہے۔ کر کے گور کو اس سے اختلاف ہے۔ وہ سمجھتا ہے کہ وجود سے ان دونوں میں جدائی پیدا ہو جاتی ہے۔ اولیت وجود کو حاصل ہے چاہے وہ کچھ سوچے یا نہ سوچے۔ ایک موجود موضوع یا شخص اپنے وجود کے ساتھ مصروف ہے اور یہ صورت حال ہر انسان کے بارے میں بالکل سچ ہے۔

ہیگل ایک فرد کی داخلیت سے منکر ہے اور اسے بالکل ختم کر دیتا ہے۔ جو کچھ کہ میرے شعور میں ہے، وہ میرا ہے۔ اور ”میں“ ایک مجوف یا ظرف کی مانند ایک خلدیے ہوئے ہر چیز کے لیے حاضر ہے۔ اس طرح انا محض ایک آذیت کا نام نہیں بلکہ ایک آفاقت کی حامل ہے جس میں ہر شے شامل ہے۔ اس طرح ہیگل ایک فرد کو خارجی یا معروضی اقسام میں تقسیم کر دیتا ہے۔ جس لحاظ سے ایک فرد کو تمام خیالات دنیا کی چیزوں اور واقعات سے لیے گئے ہیں نہ کہ ایک فرد کی دنیا سے۔

لیکن کر کے گور ہماری توجہ انسان کی اپنی داخلیت کی جانب مبذول کراتا ہے۔ نہ صرف یہ کہ داخلیت انسان کا جوہر ہے بلکہ اس داخلیت کے ساتھ ذمہ داری اور آزادی بھی داخلیت کا جوہر ہے۔ وہ کہتا ہے کہ انسان کے درپیش سب سے بڑا کام انسان کا داخلی ہونا

ہی ہے اور یہ بات دلچسپی کا باعث ہے کہ انسان کے فیصلہ کن ہونے کا دارومدار اس کی داخلیت پر ہے بلکہ اس کی داخلیت کا ایک بڑا کارنامہ بھی ہے۔ انسان آزاد ہے اس لحاظ سے کہ اس کے فیصلے کا تعین اس کے اپنے انتخاب سے ہوتا ہے کہ اس کا غیر معین ہونا بھی اس کے آزاد ہونے کی دلیل ہے۔ آزادی کا تعین اس کے رضا کارانہ حرکت سے بھی ہوتا ہے۔ لیکن اس میں چونکہ کسی سمت کی کمی ہوتی ہے اس لیے یہ غیر معین بھی ہوتا ہے۔ آزادی ہمارے اندر نہیں ہے بلکہ یہ کہن زیادہ درست ہو گا کہ ہم آزاد ہیں۔ کر کے گور کے مطابق انسان اپنے ہونے کی کوشش میں ہر وقت جدوجہد میں مصروف نظر آتا ہے۔ وجود بھی ایک وقت میں یک نیہ کارنامہ ہے۔ ایک مسلسل جدوجہد ہے۔ ایک خود کار عمل ہے۔ اس عمل وجود کا جو ہر عقلی نہیں ہے بلکہ اس میں ایک مربوط عمل ہے جس میں تخیل اور محسوسات بیک وقت ایک اکائی کی صورت اختیار کر لیتے ہیں اور اس عمل کا ذریعہ بھی وجود کا دوسرا نام ہے۔

ہسرل کا بنیادی مقصد دراصل مظہریات کا مطالعہ تھا۔ لیکن اپنے طریق کار کی تشکیل کے دوران اس نے اپنی مابعد الطبیعیات کو پیدا کیا جس سے اس نے وجود اور دنیا کے درمیان رشتے کو واضح کیا۔ لیکن ہسرل کے مظہریاتی طریق کار سے پہلے رینی ڈیکارٹ نے مغربی فلسفے کا رخ دنیا سے ہماری دنیا کے بارے میں علم کی طرف موڑ دیا۔ نقطہ انحراف یہ ہے ہمیں دنیا کا تجربہ ہے تو کیسا ہے لیکن مظہریاتی فلسفے کے لحاظ سے نقطہ انحراف یہ ہے کہ دنیا کے تجربات کا تجزیہ کرنے سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ ہمارے خیال میں دنیا کا وجود ہے۔ اس کے علاوہ مظہریاتی وجودیت، فلاسفر سمجھتے ہیں کہ اس دنیا میں ضرور کوئی ایسے لوگ ہیں جنہیں اس دنیا میں اپنے ہونے کا تجربہ ہے۔

ہسرل کے نزدیک انا کی دو قسمیں ہیں۔ ایک تو غیر جسمانی اور خاص شعور کا تصور ہے جسے ہم مافوق انا کہہ سکتے ہیں۔ بالفاظ دیگر ایک اور جسمانی انا کا تصور بھی ہے جو کہ وجود کا جوہر ہے اور ہمیں اس کی خبر بھی ہوتی ہے۔ اسی طرح انا ایک ایسی نیا ہے



جو کہ دنیا کے ساتھ جڑی ہوئی ہے بلکہ اس میں باقاعدہ مبتلا ہے اور دنیا میں ڈوبی ہوئی ہے۔ یہ انسانی یا نفسی انا ہے جسے ہم اپنے اندرونی تجربے کے ذریعے یاد ماضی کے طور پر گرفت میں لاسکتے ہیں۔ خودی کے تصور کے لحاظ سے یہ انا ہمیشہ سے موجود ہے۔

انسانی انا کے تصور کو علامہ محمد اقبال نے ایک موڑ دیا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ یہ انسانی انا ہمہ وقت اپنے ارد گرد کے ماحول پر اثر انداز ہوتی رہتی ہے اور اس کے بدلے میں یہ ارد گرد کے ماحول کے اثرات کو تبدیل کرتی ہے۔ ہسرل بھی اس کیفیت کو تسلیم کرتا ہے کہ خود کی دنیا کی مابعد الطبیعیات اس دنیا کے چوکھٹے میں بھی اپنا وجود رکھتی ہے۔ یہاں ہسرل اس مافوق انا کو وجود کے کاموں میں الجھا کر انسانی انا میں تبدیل کر دیتا ہے وہاں علامہ اقبال خالص شعور کی مافوق حیثیت کو ایک اور طرح مافوق انا میں تبدیل کر دیتا ہے۔ علامہ کے نزدیک اس نئے مافوق سے محدود لامحدود میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ وہ انسان کی متحدہ خودی کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ وہ ذات کی متحدہ اکائی ہمہ وقت اپنے خالق کی ہمہ گیر اور لامحدود خودی میں ضم ہونے کی سعی کرتی رہتی ہے۔ اس میں ذات کا سفر اپنی شناخت اور تکمیل کی طرف نہیں ہے بلکہ ایک وسیع افق کی جانب اپنے خالق یعنی وسیع ترین اور لامحدود انا کی جانب ہے۔ یہ سفر خود شہسی سے شروع ہوتا ہے جہاں انسان، علم کی حدود کو وسیع تر کرتا ہوا، حاکم افضل ترین کی جانب، دلوں کے دروازے سے ہوتا ہوا، ایک صوفیانہ شعور سے ہوتا ہوا ایک عظیم تر ادراک شعور کی طرف جاتا ہے۔ ہسرل کا مجوزہ سفر مابعد الطبیعیاتی اور عملی اور خیالی افق کی جانب رواں دواں ہوتا ہے لیکن اس کا رشتہ زمین سے نہیں ٹوٹتا۔ اس کے برخلاف علامہ اقبال اپنی آرزوئے پختہ کے سہارے محدود افق سے پار ایک آفاقی اور اہی شعور کی محو پرواز ہوتا ہے۔ اقبال کا تصور انا غایتی ہے اور تجریدی وجود کی حدود سے ماورا ہوتا ہے۔ اس کا تصور دنیا میں رہنے کا وجودی تصور نہیں ہے۔ اس کا تصور جامد نہیں بلکہ حرکی ہے اور صرف دنیا میں ہونے کے تصور سے بالکل الگ ہے۔ یہ تو اللہ تعالیٰ کے نوری اور

روشن شعور کے تحت ہونے سے بننے کا سفر ہے۔

جہاں ہنگل نے معروضیت اور داخلیت کو بے وقعت قرار دیا اور اسے محض خیال کی شناخت کا درجہ دیا، وہاں نطشے کا فوق الانسان جو کہ انسان سے ماورا کچھ کچھ دلی اور کچھ کچھ نابغہ، وہ انسانیت کے لیے نئی اخلاقی اقدار کی قانون سازی کرتا ہے۔ اور اس کی ساری کی ساری نئی اخلاقیات کی بنیاد ہماری آزاد اور خود مختار قوت ارادی ہے اور اس کی دنیا کی ایک نئی شکل اور ایک نئی اہمیت ہے۔ اس کا موضوع ”میں“ ہے جو کہ اس کے سوچنے کے فعل کا تعین کرتا ہے۔ یہ عمل نطشے کے نزدیک مکمل سچائی نہیں ہے۔ خیال تب آتا ہے جب اسے آنا ہوتا ہے، نہ کہ اس وقت میں سوچنا چاہتا ہوں۔

علامہ ہر فرد کی انفرادیت کے قائل ہیں۔ وہ ہر شخص کے فعل کو اس کا ذمہ دار ٹھہراتے ہیں۔ اس طرح اس کی شناخت گم نہیں ہوتی۔ علامہ کے نزدیک خوبی محض ایک تجرید نہیں یا یہ کہ وہ کسی فاق میں گم ہے۔ اس کے برخلاف خودی ایک تنوع پسند نو ایجاد ہے اور چابکدستی سے دنیا کو نئی شکل دیتی ہے۔ اور اسے اپنی مرضی سے دنیا کو استعمال کرتی ہے۔ اور ہر چیز کو اپنی خودی کی تکمیل کے لیے ہر طرح کی آزادی اور انتخاب کے لیے بروئے کار لاتی ہے۔ انسان اپنی تقدیر کا خود خالق ہے اور اس کا عمل ہر وقت مہر جبر، رد و انتخاب کا ایک لامحدود نسبت کی فعالیت کا حامل ہے۔

سارتر اس دنیا میں ہونے کو دو اعمال میں تقسیم کرتا ہے۔ یعنی وجود برائے خود، اور وجود برائے بذات خود۔ وجود برائے خود کو شعور کا درجہ دیا ہے لیکن شعور کو وجود کی حیثیت سے نہیں مانتا۔ شعور وجود کی نشاندہی ضرور کرتا ہے۔ اس کے باوجود وہ شعور بذات خود کوئی حقیقت دینے کو تیار نہیں۔ شعور بہر حال کسی شے سے منسلک ہوتا ہے۔ اور ہمارے ارادے میں بھی شامل ہوتا ہے۔ اس لیے لازم ہے کہ شعور کی اپنی کوئی حیثیت نہیں ہے۔ اس لیے شعور کے ذمہ کوئی وجدانی کیفیت یا کسی مافوقی وجود کو نہیں منسوب کرنا چاہیے۔ شعور اپنے

اندر ایک حقیقت ہے اور آزاد ہے۔ آزادی میں خارجی ارادے کو دخل نہیں۔ اس لیے اس میں وجود کا تعین نہیں ہے۔ یوں سمجھیے کہ یہ عنصر اس سے غائب ہے۔

”بذات خود“ کی بات کرتے ہوئے سارتر انا کا ذکر ایک ایسی چیز کے طور پر کرتا ہے جسے خود شعور نے اسے اس کی بیساختگی کو چھپانے کے لیے ڈھانپ رکھا ہو۔ شعور تو بے ساختگی کی روح ہے۔ اور اس کا کوئی مستقل جوہر نہیں ہے۔ اس لیے وہ انا کو قائم کرتا ہے اور ایک ایسی خودی کو جنم دیتا ہے جو اپنے وجود سے ماورا ہو، اور اس کا مستقل جوہر ہو۔ اس طرح اپنے آپ سے ماورا مستقل جوہر جو خودی کا حصہ ہو، شعور کی بے ساختگی کو چھپانے کے لیے ایک نقاب کا کام کر رہا ہے۔ وہ کہتا ہے ”مثال کے طور پر اگر میں اپنے آپ کو بطور شعور کے شناخت کر لوں جس کے پاس خود ساختہ اور خود تصور کردہ ایک جوہر بھی ہو جو کہ اس کے اعمال کو متعین کرتا ہو اور جو اس مختلف حالتوں مثلاً متحرک یا سست کا بھی ذمہ دار ہو تو اس طرح وہیں اس کی طاقت کا غلام بن کر رہ جاؤں گا۔ اور نتیجہ یہ ہو گا کہ میرے اعمال کا طریق کار بھی ایسا ہو جائے گا جس کے بارے میں اندازہ لگایا جاسکے گا کہ اب یوں ہو گا اور اب یوں ہو گا۔ لیکن اس سے میری اصل یا میرا طریق کار کبھی بھی نہیں پہچانا جائے گا۔ آگے چل کر وہ کہتا ہے۔ وجود اپنے اندر بھی مظہر کی ایک صورت ہے جس میں شعور ایک شے ہے جو شعور سے بھی ماورا ہے اور اپنے افہام سے بھی بند تر ہے اور شعور کے اعمال سے بھی آزاد ہے۔

علامہ اقبال کے ہاں ہمیں وجود اور خیال کی ایک اکائی ملتی ہے جو بیگل سے بہت مختلف ہے۔ جہاں ”میں اور خیال“ ایک چیز ہیں۔ اقبال دونوں کے درمیان ایک رشتہ قائم کرتے ہیں اور انہیں ایک دوسرے سے جوڑنا چاہتے ہیں۔ ان کا طریق کار مختلف ہے۔ ان کے یہاں شعور کا تصور بات سے انحراف ہے۔ اس کا مقصد یہ ہے کہ ایک زندگی کے شور و شغب میں ایک روشنی کا معیار قائم کیا جائے۔ زندگی کی کشاکش میں ایک خود مرکزیت پیدا

کرنی چاہیے۔ جو وہ تمام یادوں اور تعلقات کا راستہ بند کر دے جس کا تعلق موجودہ عمل سے بالکل بھی نہیں ہوتا۔ اس کے لیے کوئی مقرر حدود نہیں ہونی چاہیے۔ اور موقع کی مناسبت سے یہ سکر بھی جائے اور پھیل بھی جائے۔ آپ اسے ثانوی مظہر یا ضمنی علامت بھی کہہ سکتے ہیں۔ لیکن اس طرح اس کی آزادی عمل ختم ہو سکتی ہے۔ اور اس طرح اس کے جوہر علم پر بھی قدغن لگ سکتی ہے۔ جبکہ حقیقت میں یہی حالت شعور کے منظوم اظہار کی ایک شکل ہے۔ اس طرح شعور دراصل ایک زندگی کا ایک روحانی اصول ہے جس کی ٹھوس شکل نہیں بلکہ یہ بذاتِ خود زندگی کو ترتیب دینے والا ایک اصول ہے۔

علامہ اقبال اپنے شعوری تجربے کی اہمیت کو اجاگر کرنے کے لیے برگسوں کا سہارا لیتے ہیں۔ برگسوں کہتا ہے میری حالتیں بدلتی رہتی ہیں۔ ابھی مجھے گرمی محسوس ہو رہی ہے تو ابھی ٹھنڈ لگ رہی ہے۔ ابھی میں خوش ہوں ابھی اداس ہوں۔ ابھی میں کام کر رہا ہوں اور ابھی بیکار بیٹھا ہوں۔ میں جہاں بیٹھا ہوں میرا ذہن وہاں نہیں ہوتا۔ میں کچھ اور ہی سوچ رہا ہوتا ہوں۔ اور میری زندگی مختلف محسوسات، حالات، ارادوں، خیالوں اور تہذیبوں میں بنی ہوتی ہے اور اس پر اثر انداز ہوتی ہے۔ میری زندگی قائم ہے لیکن میں پھر بھی بدلتا رہتا ہوں۔ اسی انداز میں اقبال بھی یہی کہتے ہیں۔ میری زندگی اندرونی زندگی جامد نہیں ہے۔ اسی اندرونی زندگی کی مثال سے ہم شعوری تجربے کو وقت کے اندر زندہ رہنا ہی سمجھتے ہیں جو مرکز گریز ہے اور اس کے دو پہلو ہیں۔ ایک تنقیدی اور تفہیمی اور دوسرے کا تعلق اہمیت اور استعداد سے ہے۔ اپنے استعداد کے بل بوتے پر ہم اپنی وجود میں زندہ رہتے ہیں۔ اہلیت رکھنے والا وقت کے اندر رہتا ہے۔ وقت اس کے لیے بڑھتا ہے اور گھٹتا ہے لیکن یہ حقیقی وقت نہیں ہے۔

اگر ہم اپنے شعوری تجربے کا جائزہ لیں تو ہمیں اپنے تنقیدی اور تفہیمی پہلو کا احساس ہوگا۔ جس کا تعلق ان لمحات سے ہے جن میں ہم اپنے اندر ڈوب جاتے ہیں۔ اور



جب ہمارا مستعد اور اہل اور تیز طرار پہلو خوابیدہ ہوتا ہے اور پھر ایک ایسا لمحہ بھی آتا ہے جب عمل اور جذب دونوں ایک ہو جاتے ہیں۔ یہ اکائی ایک ایسے جرثومے کی مانند ہے جس میں ذاتی تجربے میں آباد اجداد کا تجربہ بھی شامل ہوتا ہے۔ لیکن یہ سب کچھ ایک اجتماع کی شکل میں نہیں ہوتا بلکہ ایک اکائی کی شکل میں ہوتا ہے جو ہماری تمام زندگی میں تحلیل ہو جاتا ہے۔ یہ تبدیلی اور حرکت ہماری تفہیم کا ایک جزو بن جاتی ہے اور جو اس خارجی زندگی کے شور و غل میں موجود کی شکل میں ریزہ ریزہ ہو کر موتیوں کی شکل اختیار کر لیتی ہے جیسے تسبیح کے دانے۔ اس طرح اس زمانی حرکت مکانیت کی ملاوٹ نہیں ہوتی۔ علامہ اقبال اللہ تعالیٰ کے ہزاروں برسوں پر محیط اس تخلیقی عمل کو ایک غیر منقسم شدہ واحد عمل قرار دیتے ہیں جو پک جھپک کی مدت میں مکمل ہو جاتا ہے۔ اقبال اس کی مثال طبیعیات سے دیتا ہے۔ ہماری آنکھوں میں سرخ رنگ کی رفتار ایک لہری تحریک کی مانند ہوتی ہے۔ ہماری نظروں میں ایک لمبے میں رنگ کے آکر نر جانے کی رفتار 400 ارب فی سیکنڈ ہے جبکہ ہماری آنکھوں سے دیکھنے کی استعداد محض 200 فی سیکنڈ ہے تو ہمیں یہ لمحہ دیکھنے میں چھ ہزار سال چاہئیں۔ اس کے باوجود ہم اس لہری حرکت کو دیکھ بھی لیتے ہیں جس کی پیمائش کرنے کے لیے ہمارے پاس کوئی پیمانہ نہیں ہے۔ اس طرح ایک ذہنی معاملہ دار محل ایک مدت میں تبدیل ہو جاتا ہے۔

اقبال کے خیال میں انسان کی تنقیدی اور فرد شناسی والی خودی اپنے دوسرے پہلو یعنی اہل اور لائق خودی کی اصلاح کرتی ہے۔ بلکہ یہاں اور ابھی کے تقاضوں سے نمٹنے کے لیے دونوں کا ایک امتزاج عمل میں آتا ہے جو زمان و مکان کی ذرا سی تبدیلی سے اہل اور لائق و فائق خودی کو ایک مکمل شخصیت میں ڈھال دیتا ہے۔ اسی ہمارے تجربے کے مطابق خالص وقت مختلف اوقات کی لڑی نہیں ہے۔ بلکہ ایک نامیاتی عمل ہے جس میں ماضی کو پیچھے نہیں چھوڑا جاتا بلکہ وہ ساتھ ساتھ چلتا ہے اور حال کوئی صورت حال سے آگاہ کرتا جاتا ہے۔ اسی طرح مستقبل بھی ایک انجانا نیا علاقہ نہیں ہوتا بلکہ وہ بھی حال کی مانند



سامنے نکھرتا جاتا ہے اور اپنے ساتھ نئے امکانات کی جانب بھی اشارہ کرتا چلا جاتا ہے۔ علامہ اقبال کہتے ہیں کہ خالص دورانیے میں زندہ رہنا اس دعوے کو دہرانے کے مترادف ہے کہ ”میں ہوں“۔ یہ کہتے ہوئے وہ سارے متفق نظر آتے ہیں جیسا کہ فرانسیسی مفکر نے شعور کو دو حصوں میں تقسیم کر دیا یعنی وجود برائے خود اور وجود بجائے خود۔ اقبال وجود کے دونوں حصوں کو یکجا کر کے وجود برائے خود کے قائل نظر آتے ہیں۔ اور ان کا اہل اور بائق و فائق خودی کا پہلو وجود برائے خود کی تصدیق کرتا ہے۔

وجودیت کے اس جائزے کے ساتھ ایک اور نقشہ سامنے آ جاتا ہے اور یہ ہے دنیا اور انسان کا نظریاتی نقشہ۔ اس چوکھٹے میں نطشے کا انسان اور دنیا کی ایک شکل سامنے ہو جاتی ہے اور ہیگل کا انسان اور آفاق کے درمیان بھی رشتہ منسک ہو جاتا ہے۔ ہسرل اسی رشتے کو آفاقی رنگ دیتا ہے اور کر کے گور کا بھی یہی حال ہے۔ علامہ اقبال انسان اور کائنات کے درمیان رشتہ جوڑتے ہیں۔ جن کی غرض ”غایتی“ ہے اور اس رشتے میں خودی کو ایک نمایاں مقام حاصل ہے۔ ان تمام مفکروں میں اگر اختلاف ہے تو اس کا تعلق نوع، ہیئت اور ساختیاتی اکائیوں میں ترتیب سے ہے۔ ان سب کے اجزاء وہی ہیں یعنی میں، شعر، خیال، خودی اور وجود۔ ہیگل خیال کو میں سے ملتا ہے اور فرد کی اہمیت کو کم کر دیتا ہے۔ وہ فرد کو اپنے اندر نہیں بلکہ کائنات یا معاشرے اور سلطنت میں پناہ دیتا ہے۔ ڈیکارٹ خیال کو اولیت دیتا ہے اور اس کے ہاں خودی کی زندگی خیال کے ساتھ مبسوط ہے۔ اس کے ہاں بغیر خیال کے زندگی کوئی زندگی نہیں ہے۔ کرکے گور ہماری توجہ معروضیت کی طرف لے جاتا ہے۔ جو کہ ضروری نہیں کہ عقلیت سے متعلق ہو اور ہسرل کا کہنا یہ ہے کہ تجربہ ہی ان خصوصیات سے دوچار کرتا ہے جس سے ہم دنیا کے ہونے کا احساس ہوتا ہے۔ مظہریاتی وجودی مفکر یہ کہتا نظر آتا ہے کہ کوئی نہ کوئی تو ہے جسے اس دنیا کے ہونے کا احساس ہے۔ ہسرل نا کو دو حصوں میں تقسیم کر دیتا ہے۔ ایک انسانی انا اور دوسری خاص انا۔ یعنی باغذا

دیگر خالص شعور اور مافوقی انا۔

مافوقی انا کو انسانی انا کے مقابل کھڑا کیا جاتا ہے بلکہ انسان اس دنیا میں ایک بھرپور انداز میں زندہ رہ سکے۔ اور اس عمل شعور کے ساتھ حالیہ ادراک زندگی کا تصور بھی ہے۔ جس میں شعور خالص شعور کے طور پر ظاہر ہوتا ہے۔ اسی طرح سارتر شعور بطور خود کو ایک خاص حیثیت دیتا ہے اس سے دو حصوں میں تقسیم کرتا ہے۔ خود وجود اور وجود کے اندر۔ وہ وجود کے اندر زندگی میں شعور کا مقام اسے نہیں عطا کرتا۔ اس کی رائے میں "شعور ایک از خود بے ساختگی کی علامت ہے اور اپنے مستقل جوہر سے خالی ہے۔ اس کے برعکس انا ہے جو کہ ایک مستقل وجود سے خالی اور سارتر اسے شعور کی حیثیت دینے سے انکار کرتا ہے۔ وہ اسے ایک مافوقی چیز سمجھتا ہے۔ اس طرح الجھے ہوئے خیالات سے علامہ اقبال اسے بچنے کے لیے آتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ شعور کی عارضی اور مستقل حالتوں کو سمجھنے کے لیے زندگی کے نشیب و فراز کو سمجھنا بھی ضروری ہے۔ ماہر عضویات اسے فلسفہ حقیقت وجود کا اصول مانتے ہیں۔ اس کی اپنی ایک آزادانہ حیثیت ہے۔ خودی کے دو پہلو ہوتے ہیں۔ ایک مستعد اورائق جو کہ زمان و مکان کی قید میں رہ کر کام کرتی ہے۔ اور دوسری فہم و قدر کی خودی جس میں ماضی کی بنیاد پر حال اور مستقبل کے امکانات موجود ہوتے ہیں۔ اس طرح اقبال کے تصور اکائی پر مبنی شعور جس کا دعویٰ ہسرل نے بھی کیا ہے، تمام شکوک و شبہات کی نفی کر دیتی ہے کہ انسانی انا اور شعور دو چیزیں ہیں۔ ایسا بالکل نہیں۔ یہاں علامہ اقبال سارتر کے اس خیال سے متفق نہیں کہ شعور اور انا دو چیزیں ہیں۔ بلکہ آگے چل کر علامہ وجودیوں کے انسان اور دنیا کے نقشے کو بھی قبول نہیں کرتے۔ بلکہ خودی کے لیے ایک حرکی سفر کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ علامہ اقبال کے ہاں ہمیں انسانی انا کا ایک مدلس فلسفہ ملتا ہے جس میں ایک طرف تو عقلیت پر مبنی شعور ہے تو دوسری طرف غیر عقلی صوفیانہ شعور ہے جس کی بنیاد وجدان پر قائم ہے اور یہ دونوں مل کر انسانی شعور کو تکمیل بخشتی ہیں۔

اس طرح ڈاکٹر محمد اقبال ذہن اور دل، عقلیت اور محسوسات کے امتزاج سے ابھرنے والی خودی کی تہذیب کرتے ہیں۔ جو آگے جا کر ل محدود کی جانب رواں دواں ہو جاتی ہے اور وجودیوں کی انسان اور دنیا کے رشتے پر مبنی اعتقاد کی تنگنائے سے باہر نکل آتی ہے۔ علامہ اقبال کا فلسفہ انا وجودیوں کے انسان اور دنیا کے نقشے کی حدود کو پار کر کے آگے نکل جاتا ہے جہاں انسان اور دنیا کی بجائے انسان، دنیا اور خدا کے نقش پر چلتے ہوئے عقلی اور وجدانی بنیادوں پر ایک مکمل سچ کی جانب محو سفر ہو جاتا ہے۔



ڈاکٹر سید علی انور

اسلامی قانون سازی میں سنت رسول ﷺ کی ضرورت و اہمیت  
(قرآن مجید اور خلفاء راشدین کے حوالہ سے)

Sunnah is the second largest source of Islamic

**Jurisprudence** This article highlights the importance and

significance of the Prophet's Sunnah in legislation. Firstly it

deals with their legal aspects as well as the features of

Shar a Secondly, the inspiration of Sunnah has been

established on political, constitutional, interpretation and

legal law.



جمہور علماء کرام کا اس بات پر اتفاق ہے کہ اسلامی قانون سازی کے چار بنیادی

ستون ہیں جن پر اسلامی شریعت کی بنیاد پختہ ہوتی ہے۔

۱۔ قرآن مجید      ۲۔ سنت رسول ﷺ      ۳۔ اجماع      ۴۔ قیاس

اس لحاظ سے دیکھا جائے تو سنت اسلامی شریعت کا دوسرا بڑا ماخذ (Source) ہے۔

ریاست میں کسی بھی قانون ، حاکمیت اعلیٰ اور نظریہ کو اس وقت تک آئینی اور

دستوری حیثیت حاصل نہیں ہو سکتی جس وقت تک اسکی اطاعت اور پیروی کیلئے معاشرے

میں اسکے ظہور کی کوئی عملی صورت نہ ہو۔ کیونکہ پیروی عوام کرتے ہیں جب تک پیروی

کرنے کیلئے انسانی سطح پر حاکمیت کا کوئی مقرر اور معین نمونہ اور محسوس عملی پیکر سامنے نہ ہو

جن کے قلم کو ایک عمل کے نمونے میں دیکھ کر انسان حالتا پیدوی کر سکے۔

ریاست چونکہ حاکم و مملوک دو طبقوں کے ملنے سے وجود میں آتی ہے اور جب مملوک طبقہ انسانوں پر مشتمل ہے تو سیاسی آئینی اور دستوری اعتبار سے ضروری ہے کہ اسلامی ریاست میں حاکم کا درجہ بھی انسان کو حاصل ہو تاکہ مملوک میں اسکو دیکھ کر دوسرے کے اوامر و نواہی کو سن کر ان پر عمل کر سکے۔ ہذا انسانی معاشرے میں جو ہستی اس درجہ پر فائز ہے وہ ہستی نبیؐ خیر لڑماں ﷺ کی ذات قدس ہے اور آپ ﷺ کی ذات اقدس کو بھی حاکم ہی نہیں گے کیونکہ حاکیت اہی کا ظہور آپ ﷺ کے پیکر نبوت کے ذریعے سے ہو رہا ہے آپ ﷺ کے اوامر و نواہی حاکم حقیقی ہی کے اوامر و نواہی اور آپ ﷺ کی طاعت و معصیت حاکم حقیقی ہی کی طاعت و معصیت شمار ہوگی کیونکہ اللہ تعالیٰ نے اپنے اوامر و نواہی کے ظہور کیلئے آپ ﷺ کی ہستی کا انتخاب کیا ہے۔ اور اپنے اوامر و نواہی کی تعمیل کیلئے معیار اور بہترین نمونہ آپ ﷺ کے عمل کو قرار دیا۔

ارشاد خداوندی:

”لَقَدْ كَانَ لَكُمْ فِي رَسُولِ اللَّهِ أُسْوَةٌ حَسَنَةٌ“ (۱)

ب شک تمہارے لئے رسول اللہ ﷺ کی زندگی میں بہترین نمونہ ہے (۲)

قرآن مجید نے آپ ﷺ کو دو حیثیتوں سے متعارف کروایا

۱۔ تشریحی ۲۔ تشریحی (قانون سازی)

ارشاد الہی ہے۔

”يَأْمُرُهُم بِالْمَعْرُوفِ وَيَنْهَاهُمْ عَنِ الْمُنْكَرِ وَيُحِلُّ لَهُمُ الطَّيِّبَاتِ

وَيُحَرِّمُ عَلَيْهِمُ الْخَبَائِثَ وَيَضَعُ عَنْهُمْ إِصْرَهُمْ وَالْأَغْلَالَ الَّتِي

كَانَتْ عَلَيْهِمْ“ (۳)

جو انہیں اچھی باتوں کا حکم دیتے ہیں اور بری باتوں سے منع کرتے ہیں اور ان کیلئے

پاکیزہ چیزوں کو حلال کرتے ہیں اور ان پر پیید چیزوں کو حرام کرتے ہیں اور ان سے



ان کے بارگراں اور طوق (قیود) جو ان پر (نافرمانیوں کے باعث مسط) تھے ساقط فرماتے (اور انہیں نعمت آزادی سے بہرہ یاب کرتے) ہیں۔ (۴)

مذکورہ بالا آیت کے الفاظ صراحۃً حضور نبی اکرم ﷺ کی تشریحی اور تشریفی دونوں حیثیتوں کو ظاہر کر رہے ہیں۔ اس آیت کا پہلا حصہ (یا مہرہم بالمعروف وینہاہم عن المنکر) تشریحی حیثیت پر اور بقیہ حصہ تشریفی حیثیت پر دلائل کر رہا ہے۔ اور اس سے یہ بھی ظاہر ہو رہا ہے کہ اسلام کے دامن و نواہی اور حلال و حرام کے احکام صرف وہی نہیں جو قرآن مجید میں بیان ہوئے ہیں بلکہ قرآن کے علاوہ وہ احکام بھی شامل ہیں جو حضور ﷺ کی سنت (حدیث) کی صورت میں ہمیں ملے ہیں اور انکی حیثیت بھی اس طرح ہے جس طرح قرآنی احکام کی۔

حضور ﷺ کو ان چیزوں کے بارے میں حکم صادر فرمانے کا اختیار ہوا جن کے متعلق قرآن کریم خاموش ہے۔ یا اس میں کوئی واضح حکم نہیں دیا گیا یعنی آپ ﷺ کی سنت کو وہ شان حاکمیت عطا کی گئی ہے کہ آپ ﷺ صرف قرآنی احکام کی تشریح ہی نہیں کرتے بلکہ حکام بھی صادر فرما سکتے ہیں۔ جتنا نچہ شریعت میں ادا امر و نواہی اور حلال و حرام صرف وہی نہیں جو قرآن حکیم میں بیان ہوئے بلکہ سنت سے بھی ان کا ثبوت متحقق ہوتا ہے۔ اس کی تائید درجہ ذیل حدیث سے ہوتی ہے۔

حضرت مقدم بن معدیکربؓ سے روایت ہے کہ حضور ﷺ نے فرمایا۔

ألا اهل عسى رحل يبلغه الحديث عني وهو منكى على أريكته،  
فبستول: بيننا وبينكم كتاب الله، فما وجدنا فيه حلالا استحللناه،  
وما وجدنا فيه حراما حرمناه، وإن ما حرم رسول الله كما حرم  
الله. (۵)

سن داغقریب ایک آدمی کے پاس میری حدیث پہنچے گی اور وہ اپنی مسند پر تکیہ لگائے بیٹھا ہوا

کہے گا ہمارے اور تمہارے درمیان اللہ کی کتاب (کافی) ہے نہ ہم جو چیز اس میں حلال پائیں گے اس میں حلال سمجھیں گے اور اسے حرام سمجھیں گے جو اس میں حرام پائیں گے حالانکہ رسول اللہ ﷺ نے جس کو حرام کیا وہ ویسا ہی ہے جیسے اللہ کا حرام کیا ہوا۔

مذکورہ حدیث کے مطابقت سے پتہ چلا کہ کس حد تک اسلامی شریعت کی عمارت کیسے سنت ایک لازمی ستون کا درجہ رکھتی ہے۔

اب قرآن مجید کی آیت کی روشنی میں حضور ﷺ کی تشریحی (قانون سازی) کی حیثیت کو ملاحظہ کریں۔

قرآن پاک میں ارشاد ہے۔

﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اطِيعُوا اللَّهَ وَاطِيعُوا الرَّسُولَ وَأُولَى الْأَمْرِ

مِنْكُمْ فَإِنْ تَنَازَعْتُمْ فِي شَيْءٍ فَرُدُّوهُ إِلَى اللَّهِ وَالرَّسُولِ﴾ (۶)

اب ایمان والو! اللہ کی اطاعت کرو اور رسول کی اطاعت کرو اور اپنے میں سے (اہل حق،

صاحبان امر کی پھر اگر کسی مسئلے میں تم باہم اختلاف کرو تو اسے (حتمی فیصلہ کیلئے) اللہ اور رسول

کی طرف لوٹاؤ۔ (۷)

اس آیت میں حکم دیا جا رہا ہے کہ کسی بھی معاملے میں حتمی فیصلہ کیلئے صرف قرآن کی طرف

رجوع نہ کرو بلکہ قرآن کے ساتھ، اللہ کے رسول کی سنت کی طرف بھی رجوع کرو۔ اس

آیت کریمہ میں تین اطاعتوں کا ذکر ہے۔

۱۔ اطاعت الہی ۲۔ اطاعت رسول ۳۔ اطاعت اولی الامر

اللہ کی طرف لوٹانے سے مراد قرآن کی طرف لوٹنا ہے اور رسول کی طرف

لوٹانے سے مراد آپ ﷺ کی حیات طیبہ میں براہ راست آپ کی طرف اور بعد از وصال

آپ کی سنت کی طرف رجوع کرنا ہے۔

اس آیت میں پہلی دو اطاعتوں کے باب میں ”اطیعوا“ کا لفظ ہے۔ مگر ”اولی الامر“

کی اطاعت کے سلسلہ میں ”أطيعوا“ کا لفظ علیحدہ نہیں آیا جس کا مطلب یہ ہے۔ کہ پہلی دونوں اطاعتیں (اللہ کی اطاعت اور اس کے رسول کی اطاعت) مطلق اور مستقل ہیں۔ یعنی جس طرح اللہ کی اطاعت مستقل (Permanent)، غیر مشروط (Unconditional)، ذاتی و قطعی ہے اسی طرح اللہ کے رسول کی اطاعت بھی مستقل، قطعی، ذاتی اور غیر مشروط ہے۔

سو اس آیت میں اللہ کے رسول کی تشریحی حکایت (قانون سازی کا اختیار) کا ثبوت ہے نیز اس آیت میں اس بات کی طرف بھی اشارہ ہے کہ ”أولسى الأمر“ یعنی امراء، آئمہ اور فقہاء کی اطاعت اللہ اور اس کے رسول کی اطاعت کے تحت مشروط ہے یعنی جب تک وہ اللہ اور اس کے رسول کی اطاعت میں ہیں گئے۔ ان کی اطاعت کی جائے بصورت دیگر ان کی اطاعت نہیں ہوگی۔

اس سے خفا، راشدین میں سے ہر ضیفہ کا یہی قول تھا۔

أطيعوا ما عدلت فيكم فان حالفت فلا طاعة لي عليكم (۱)  
جب تک میں تمہارے درمیان عدل قائم کرتا رہوں تو میری اطاعت کرو اور اگر میں عدل کی مخالفت کروں تو پھر تم پر میری اطاعت ضروری نہیں۔  
حضرت ابو بکر صدیقؓ نے اپنے خطبہ میں ارشاد فرمایا۔

افانى قد وليت عليكم ولست بخيركم، فبان أحسنك فأعينوني، وإن أساءت فتقوموني أطيعوني ما أطعت الله ورسوله فإذا عصيت الله ورسوله فلا طاعة لي عليكم. (۲)

مجھے آپ کے معاملات سپرد کئے گئے ہیں حالانکہ میں آپ سے بہتر نہیں ہوں۔ پس اگر میں اچھے کام کروں تو میری مدد کرنا اگر میں غلط کام کروں تو مجھے سیدھا کر دینا میری اطاعت کرو اس وقت تک کہ جب تک میں اللہ اور اس کے رسول کی اطاعت کروں۔ جب میں اللہ اور اس کے رسول کی نافرمانی کروں تو تم پر میری اطاعت کوئی ضروری نہیں۔

اس آیت میں تنازع و اختلاف کی صورت میں دو مراجع ہیں ﴿وَأَطِيعُوا اللَّهَ وَآطِيعُوا الرَّسُولَ﴾ پس رجوع کرو اللہ اور اس کے رسول کی طرف۔ یہاں دو الامر کی طرف رجوع کرنے کا نہیں کہا گیا۔ اسلئے کہ یہ حکم دراصل اون ہی امر کیسے ہے۔ کہ اگر ان کے درمیان کسی مسئلہ پر اختلاف ہو جائے تو وہ حتمی فیصلے کیلئے اللہ اور اس کے رسول کی طرف رجوع کریں گویا اولی الامر کے دو مراجع ہیں۔

۱۔ اللہ (قرآن مجید) ۲۔ رسول (حدیث و سنت)

اور جب عوام کو اطاعت کا حکم ہوا تو عوام کیلئے تین مراجع ہیں۔

۱۔ اللہ ۲۔ رسول ﷺ ۳۔ اولی الامر

لہذا اولی الامر کی اطاعت مشروط ہے کیونکہ اولی الامر میں معصیت کا امکان ہے جبکہ اللہ کے رسول کی اطاعت غیر مشروط ہے اور اس میں معصیت کا امکان بالکل نہیں بلکہ آپ کی اطاعت تو اللہ کی ہی اطاعت ہے اور آپ کی اطاعت کامیابی اور کامرانی کا ذریعہ ہے۔

ارشاد خداوندی:

﴿وَأَطِيعُوا اللَّهَ وَأَطِيعُوا الرَّسُولَ فَإِنْ تَوَلَّيْتُمْ فَإِنَّمَا عَلَى

رَسُولِنَا الْبَلَاغُ الْمُبِينُ﴾ (۱۰)

اور اطاعت کرو اللہ تعالیٰ کی اور اطاعت کرو رسول کی پھر اگر تم نے روگردانی کی (تو تمہاری قسمت) ہمارے رسول کے ذمہ فقط کہیں کہ پیغام پہنچانا ہے۔ (۱۱)

﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا أَطِيعُوا اللَّهَ وَأَطِيعُوا الرَّسُولَ وَلَا تَطْلُبُوا

أَعْمَالَكُمْ﴾ (۱۲)

اے ایمان والو! اطاعت کرو اللہ کی اور اطاعت کرو رسول کی اور نہ نہایت کرو اپنے عملوں کو (۱۳)

﴿فَلْأَطِيعُوا اللَّهَ وَأَطِيعُوا الرَّسُولَ فَإِنْ تَوَلَّيْتُمْ فَإِنَّمَا عَلَى

حُمِّلْ وَعَلَيْكُمْ مَا حَمَلْتُمْ وَإِنْ تَطِيعُوهُ تَهْتَدُوا وَمَا عَلَى

الرَّسُولِ إِلَّا الْبَلَاغُ الْمُبِينُ ﴿١٣﴾

فرما دیجئے تم اللہ کی اطاعت کرو اور رسول ﷺ کی اطاعت کرو پھر اگر تم نے (اطاعت) سے روگردانی کی تو (جان لو) رسول ﷺ کے ذمہ وہی کچھ ہے جو ان پر لازم کیا گیا اور تمہارے ذمہ وہ ہے جو تم پر لازم کیا گیا ہے۔ اور اگر تم ان کی اطاعت کر دو گے تو ہدایت پا جاؤ گے اور رسول ﷺ پر (احکام کو) صریحاً پہنچا دینے کے سوا (کچھ لازم) نہیں ہے۔

﴿قُلْ أَطِيعُوا اللَّهَ وَالرَّسُولَ فَمَنْ نَولُوا هَٰذَا لَیْسَ

الْكَافِرِينَ﴾ (۱۵)

کہہ دو کہ خدا اور اس کے رسول کا حکم مانو، اگر نہ مانیں تو خدا بھی کافروں کو دوست نہیں رکھتا۔

﴿وَأَطِيعُوا اللَّهَ وَالرَّسُولَ لَعَلَّكُمْ تُرْحَمُونَ﴾ (۱۶)

اور خدا اور اس کے رسول کی اطاعت کرو تاکہ تم پر رحمت کی جاسکے۔

﴿وَأَطِيعُوا اللَّهَ وَرَسُولَهُ إِنْ كُنْتُمْ مُؤْمِنِينَ﴾ (۱۷)

اگر ایمان رکھتے ہو تو خدا اور اس کے رسول کے حکم پر چلو۔

﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا أَطِيعُوا اللَّهَ وَرَسُولَهُ وَلَا تَوَلَّوْا عَنَّهُ

وَأَنْتُمْ تَسْمَعُونَ﴾ (۱۸)

ایمان دارو! اللہ اور اس کے رسول کی اطاعت کرو اور اس سے روگردانی نہ کرو

اور تم سن رہے ہو۔ (۱۹)

﴿وَأَطِيعُوا اللَّهَ وَرَسُولَهُ وَلَا تَنَازَعُوا فَتَفْشَلُوا﴾ (۲۰)

اور خدا اور اس کے رسول کے حکم پر چلو اور آپس میں جھگڑانا نہ کرنا، ایسا کرو گے تو

بزدل ہو جاؤ گے۔ (۲۱)

﴿وَأَطِيعُوا اللَّهَ وَرَسُولَهُ وَاللَّهُ حَبِيرٌ بِمَا تَعْمَلُونَ﴾ (۲۲)



اور خدا اور اس کے رسول کی فرمانبرداری کرتے رہو اور جو کچھ تم کرتے ہو۔ خدا اس سے باخبر ہے۔

مذکورہ بالا تمام آیات میں جہاں اللہ کی اطاعت کا حکم ہے وہاں ساتھ ہی رسول ﷺ کی اطاعت کا بھی حکم ہے جسکا مطلب ہے کہ جس طرح اللہ کی اطاعت تم پر فرض ہے اسی طرح رسول ﷺ کی اطاعت بھی فرض ہے اور اللہ کی اطاعت کے ساتھ رسول ﷺ کی اطاعت کو ہر جگہ ذکر کرنا اس بات پر بھی دلالت کر رہا ہے کہ آپ ﷺ کی سنت کو قانون سازی اسلام میں بھی بنیادی حیثیت حاصل ہے آپ ﷺ کے فرامین و سنت پر عمل کرنا ہی اصل میں اطاعت رسول ہے جو کہ اصل میں درس قرآن پر ہی عمل کرنا ہے ان آیات قرآنیہ سے یہ نتیجہ بھی نکلا کہ حضور ﷺ کی اطاعت کی بھی الگ مستقل حیثیت ہے اور اللہ کے اوامر و نواہی کے علاوہ رسول اکرم ﷺ کے بھی اوامر و نواہی ہیں اگر اللہ تعالیٰ کے اوامر و نواہی کے علاوہ رسول ﷺ کے اوامر و نواہی نہ ہوتے اور رسول ﷺ کے اوامر و نواہی وہی ہوتے جو قرآن میں ہیں تو وہ اللہ کی اطاعت شمار ہوتی۔ پھر رسول ﷺ کی اطاعت کا الگ ذکر کوئی معنی نہ رکھتا چنانچہ امام شافعی فرماتے ہیں۔

وسائر ما قرر فيه طاعة الرسول بطاعة الله فهو دال ان طاعة الله ما امر به

ونہی عنہ فی کتابہ وطاعة الرسول ما امر به ونہی عنہ مما جاء به ما ليس فی

القرآن اذ لو كان فی القرآن لكان من طاعة الله (۲۳)

ترجمہ وہ تمام آیات جن میں رسول ﷺ کی اطاعت کو اللہ کی اطاعت کے ساتھ ذکر بیان کیا گیا ہے وہ اس بات پر دلالت کرتی ہیں کہ اللہ کی اطاعت ان امور کو بھی نہ دینا جن امور سے رک جانا ہے جو اس کتاب قرآن میں مامور یا ممنوع ہیں اور رسول ﷺ کی اطاعت ان امور میں ہے جن کا اس (رسول) نے حکم دیا ہے یا جن سے منع کیا ہے۔ اور قرآن میں مذکور نہیں قرآن میں مذکور ہوتے تو یہ اللہ کی اطاعت ہوتی (نہ کہ رسول ﷺ کی)

ارشاد خداوندی

﴿فَلَا وَرَبِّكَ لَا يُؤْمِنُونَ حَتَّى يُحَكِّمُوكَ فِيمَا شَجَرَ بَيْنَهُمْ ثُمَّ لَا يَجِدُوا فِي أَنْفُسِهِمْ حَرَجًا مِمَّا قَضَيْتَ وَيَسْلُمُوا تَسْلِيمًا﴾ (۲۴)  
 پس (اے حبیب) آپ کے رب کی قسم یہ لوگ مسلمان نہیں ہو سکتے یہاں تک کہ وہ اپنے درمیان واقع ہونے والے ہر اختلاف میں آپ کو حاکم بنائیں پھر اس فیصلہ سے جو آپ صادر فرمائیں اپنے دلوں میں کوئی تنگی نہ پائیں اور (آپ کے حکم کو) بخوشی پوری فرمانبرداری کے ساتھ قبول کر لیں۔

جب حضور نبی اکرم ﷺ نے کافروں اور ذمیوں کے ساتھ معاہدہ فرمایا یا ان کو امان دی تو اس معاہدہ یا امان کی نسبت اللہ کی طرف فرمائی اور معاہدہ میں یوں درج کر دیا۔  
 وَإِلَيْكُمْ ذِمَّةُ اللَّهِ وَذِمَّةُ مُحَمَّدٍ رَسُولِ اللَّهِ (۲۵)  
 بے شک تمہارے لئے اللہ کا ذمہ ہے اور اس کے رسول محمد ﷺ کا ذمہ ہے۔  
 یہی وجہ ہے کہ اللہ تعالیٰ نے آپ کی معصیت کو اپنی معصیت کے ساتھ اور آپ کے معاہدات سے عدل برت کر اپنے اعلان برت کے ساتھ ذکر کیا ہے۔

﴿بَرَاءَةٌ مِنَ اللَّهِ وَرَسُولِهِ﴾ (۲۶)

بیزاری کا حکم سنانا ہے اللہ اور اس کے رسول کی طرف سے (۲۷)

حضور ﷺ نے ایک معاہدہ میں یوں درج فرمایا

فِيهِ أَمْنٌ بِذِمَّةِ اللَّهِ وَذِمَّةِ مُحَمَّدٍ وَمَنْ رَجَعَ عَنْ دِينِهِ فَإِنَّ ذِمَّةَ اللَّهِ وَذِمَّةَ رَسُولِهِ مِنْهُ بَرِيئَةٌ (۲۸)

وہ اللہ کی پناہ اور محمد کی پناہ میں مامون ہے اور جو اپنے دین سے پھر گیا اس سے اللہ اور اس کے رسول ﷺ کا ذمہ اٹھ گیا

فِيهِ أَمْنٌ بِأَمَانِ اللَّهِ وَمُحَمَّدٍ رَسُولِ اللَّهِ (۲۹)

وہ اللہ اور اس کے رسول محمد ﷺ کے امان میں مامون ہے۔

وإن الله جار لمس بر و اتقى و محمد رسول الله (۳۰)

جو اس دستور کے ساتھ وہ شعار رہے اور نیکی اور امر پر کار بند رہے اللہ اور اس

کا رسول محمد ﷺ اس کے محافظ و نگہبان ہیں۔

ام احمد بن حنبل نے بھی آپ ﷺ کے الفاظ ایک معاہدہ میں یوں نقل فرمائے۔

فأنتم آمنون بأمان الله و أمان رسوله (۳۱)

پس تم اللہ اور اس کے رسول کی امان میں ہو۔

مذکورہ بالا عبارت اس بات پر دلالت کرتی ہے کہ اللہ کے رسول ﷺ کا معاہدہ

اور ذمہ اللہ ہی کا معاہدہ اور ذمہ ہے حالانکہ کافروں اور ذمیوں کے ساتھ معاہدہ تو

حضور ﷺ ہی فرماتے تھے مگر حضور ﷺ نے اپنے ساتھ اللہ کے ذمہ کے الفاظ درج کروا

کر واضح فرما دیا ہے کہ میرا معاہدہ اللہ کا معاہدہ ہے اس سے بھی آپ ﷺ کی سنت

اور شان حاکمیت کی ضرورت و اہمیت واضح ہو جاتی ہے۔

دوسری جگہوں پر اللہ تعالیٰ اپنے محبوب ﷺ کی اطاعت اور سنت پر عمل کرنے

کے بارے یوں فرماتے ہیں۔

﴿من يطع الرسول فقد أطاع الله﴾ (۳۲)

جس نے رسول کی اطاعت کی اس نے دراصل خدا کی اطاعت کی (۳۳)

﴿وما أرسلنا من رسول إلا ليطاع بذن الله﴾ (۳۴)

اور ہم نے جو رسول بھیجا ہے اسے لئے بھیجا ہے کہ خدا کے فرمان کے مطابق اس کا حکم مانا جائے (۳۵)

اسی مضمون کی مزید تائید درج ذیل حدیث سے بھی ہوتی ہے۔

فمن أطاع محمداً فقد أطاع الله، ومن عصى محمداً فقد عصى الله (۳۸)  
 جس نے محمد ﷺ کی اطاعت کی اس نے یقیناً اللہ کی اطاعت کی اور جس نے  
 محمد ﷺ کی نافرمانی کی اس نے یقیناً اللہ تعالیٰ کی نافرمانی کی۔

حضرت ابو ہریرہؓ روایت فرماتے ہیں کہ فرمایا حضور ﷺ نے

من أطاعني فقد أطاع الله ومن عصاني فقد عصى  
 الله (۳۹)

جس شخص نے میری اطاعت کی اس نے اللہ کی اطاعت کی اور جس نے میری  
 نافرمانی کی اس نے اللہ کی نافرمانی کی۔

اللہ تعالیٰ نے نہ صرف آپ ﷺ کی اطاعت کا حکم دیا ہے بلکہ اپنی محبت کیلئے  
 آپ ﷺ کی اتباع اور اطاعت کو لازمی شرط قرار دیا ہے اور آپ ﷺ کی اطاعت کو ایمان  
 و ہدایت کی علامت اور فوز عظیم قرار دیا ہے۔

ارشاد الہی

﴿قُلْ إِنْ كُنْتُمْ تُحِبُّونَ اللَّهَ فَاتَّبِعُونِي يُحْبِبْكُمُ اللَّهُ﴾ (۴۰)

فرمادیجئے، اگر تم اللہ سے محبت کرتے ہو تو میری پیروی کرو اللہ تمہیں محبوب بنائے گا (۴۱)

﴿وَأَطِيعُوا اللَّهَ وَرَسُولَهُ إِنْ كُنْتُمْ مُؤْمِنِينَ﴾ (۴۲)

اور اللہ و اس کے رسول کی اطاعت کیا کرو اگر تم ایمان والے ہو (۴۳)

﴿أَطِيعُوا اللَّهَ وَالرَّسُولَ لَعَلَّكُمْ تُرْحَمُونَ﴾ (۴۴)

اور اللہ کی اور رسول کی فرمانبرداری کرتے رہو تاکہ تم پر رحم کیا جائے۔ (۴۵)

﴿وَمَنْ يَطِيعِ اللَّهَ وَالرَّسُولَ فَأُولَٰئِكَ مَعَ الَّذِينَ أَنْعَمَ اللَّهُ عَلَيْهِمْ مِنَ

النَّبِيِّينَ وَالصَّدِيقِينَ وَالشُّهَدَاءِ وَالصَّالِحِينَ﴾ (۴۶)

اور جو کوئی اللہ اور رسول کی اطاعت کرے تو یہی لوگ (روز قیامت) ان (ہستیوں) کے

ساتھ ہوں گے جن پر اللہ نے (خاص) انعام فرمایا ہے جو کہ انبیاء، صدیقین، شہداء، اور صالحین ہیں (۴۷)

﴿تِلْكَ حُدُودُ اللَّهِ وَمَنْ يُطِيعِ اللَّهَ وَرَسُولَهُ يَدْخُلْهُ جَنَاتٍ تَجْرَى مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ خَالِدِينَ فِيهَا ذَلِكَ النُّورُ الْعَظِيمُ﴾ (۴۸)

یہ اللہ کی (مقرر کردہ) حدیں ہیں اور جو کوئی اللہ اور اس کے رسول کی فرمانبرداری کر لے اسے وہ بہشتیوں میں داخل فرمائے گا جن کے نیچے نہریں رواں ہیں ان میں ہمیشہ رہیں گے اور یہ بڑی کامیابی ہے (۴۹)

﴿وَمَنْ يُطِيعِ اللَّهَ وَرَسُولَهُ وَيَحْتِمْ اللَّهَ وَبَيْتَهُ فَذَلْكَ هُمُ الْفَائِزُونَ﴾ (۵۰)

جو شخص اللہ اور اس کے رسول کی اطاعت کرتا ہے اور اللہ سے ڈرتا ہے اور اس کا تقویٰ اختیار کرتا ہے پس ایسے ہی لوگ مراد پانے والے ہیں (۵۱)

﴿وَأَنِ اطِيعُوا اللَّهَ وَرَسُولَهُ لَا يَلْتَكُمْ مِنْ أَعْمَالِكُمْ شَيْئًا إِنَّ اللَّهَ غَفُورٌ رَحِيمٌ﴾ (۵۲)

اُتر تم اطاعت کرو گے اللہ اور اس کے رسول کی تو وہ ذرا کی نہیں کرے گا تمہارے اعمال میں بیشک اللہ تعالیٰ غفور و رحیم ہے (۵۳)

﴿وَأَطِيعُوا اللَّهَ وَرَسُولَهُ وَاللَّهُ حَبِيرٌ بِمَا تَعْمَلُونَ﴾ (۵۴)

اور اللہ اور اس کے رسول کی اطاعت کرتے رہو اور اللہ تمہارے سب کاموں سے اچھی طرح خبردار ہے (۵۵)

﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا أَطِيعُوا اللَّهَ وَرَسُولَهُ وَلَا تَوَلَّوْا عَهْدَ أَنْتُمْ تَسْمَعُونَ﴾ (۵۶)

اے ایمان والو! تم اللہ کی اور اس کے رسول کی اطاعت کرو اور اس سے روگردانی مت کرو حالانکہ تم سن رہے ہو (۵۷)

﴿قُلْ أَطِيعُوا اللَّهَ وَالرَّسُولَ فَإِنْ تَوَلَّوْا فَإِنَّ اللَّهَ لَا يُحِبُّ الْكَافِرِينَ﴾ (۵۸)



آپ فرمادیں کہ اللہ اور اس کے رسول کی اطاعت کرو پھر اگر وہ روگردانی کریں تو اللہ کافروں کو پسند نہیں کرتا (۵۹)

﴿مَنْ يَطْعِ اللَّهَ وَرَسُولَهُ يَدْخُلْهُ جَنَّاتُ تَجْرَى مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ وَمِنْ

يَتَوَلَّى يَعْذَبُهُ عَذَابًا أَلِيمًا﴾ (۶۰)

جو شخص اطاعت کرتا ہے اللہ اور اس کے رسول کی داخل فرمائے گا اسے باغات میں رواں ہیں جن کے نیچے نہریں اور جو شخص روگردانی کرے گا اللہ تعالیٰ اسے دردناک عذاب دے گا (۶۱)

اللہ تعالیٰ نے حضور ﷺ کی اطاعت کو ایمان اور کامیابی کی لازمی شرط قرار دیا ہے اسی طرح آپ ﷺ کے حکم کی معصیت کو گمراہی قرار دیا ہے اور آپ ﷺ کے حکم کی معصیت اور منی غت کو اپنے حکم کی معصیت اور منی غت قرار دیا ہے اور اس پر سخت وعید سنائی۔

ارشاد خداوندی

﴿وَمَنْ يَعْصِ اللَّهَ وَرَسُولَهُ فَقَدْ ضَلَّ ضَلَالًا مُبِينًا﴾ (۶۲)

اور جو نافرمانی کرتا ہے اللہ اور اس کے رسول کی تو وہ کھلی گمراہی میں مبتلا ہو گیا (۶۳)

﴿وَمَنْ يَعْصِ اللَّهَ وَرَسُولَهُ وَيَتَعَدَّ حُدُودَهُ يَدْخُلْهُ نَارًا خَالِدًا فِيهَا وَلَهُ

عَذَابٌ مُهِينٌ﴾ (۶۴)

اور جو کوئی اللہ اور اس کے رسول کی نافرمانی کرے اور اس کے حدود سے تجاوز کرے اسے وہ دوزخ میں داخل فرمائے گا۔ جس میں وہ ہمیشہ رہے گا اور اس کیسے ذلت انگیز عذاب ہے (۶۵)

﴿إِلَّا بِلَاغٍ مِنَ اللَّهِ وَرِسْلَةٍ وَمَنْ يَعْصِ اللَّهَ وَرَسُولَهُ فَيُغْلِبْهُ الْغَلْبُ يُدْخِلْهُ جَهَنَّمَ خَالِدًا فِيهَا أَبَدًا﴾ (۶۶)

ابتہ میرا فرض صرف یہ ہے کہ پہنچا دوں اللہ کے احکام اور اس کے پیغامات پس (اب) جس نے اللہ اور اس کے رسول کی نافرمانی کی تو اس کیسے جہنم کی آگ ہے جس میں یہ (نا فرمان) ہمیشہ رہیں گے۔ (۶۷)

﴿إِنَّ الَّذِينَ يَحَادُّونَ اللَّهَ وَرَسُولَهُ كُنْتُمْ كَمَا كُنْتُمُ الَّذِينَ مِنْ قَبْلِهِمْ

وَقَدْ أُنْزِلْنَا آيَاتٍ بَيِّنَاتٍ وَلِلْكَافِرِينَ عَذَابٌ مُهِينٌ﴾ (۶۸)

بیشک جو لوگ مخالفت کر رہے ہیں اللہ اور اس کے رسول کی نہیں ذلیل کیا جائے گا جس طرح ذلیل کئے گئے وہ (مخالفین) جو ان سے پہلے تھے اور بے شک ہم نے اتاری ہیں روشن آیتیں اور کفار کیلئے رسوا کن عذاب ہے۔ (۶۹)

﴿ذَلِكَ بِأَنَّهُمْ شَقَّوْا اللَّهَ وَرَسُولَهُ وَمَنْ يُشَاقِ اللَّهَ فَبِإِلَهِهِ شَدِيدُ الْعِقَابِ﴾ (۷۰)

یہ سزا اس لئے دی گئی کہ انہوں نے مخالفت کی تھی اللہ اور اس کے رسول کی اور جو اللہ کی مخالفت کرتا ہے تو اللہ عذاب دینے میں بڑا سخت ہے۔ (۷۱)

﴿الْم يَعْلَمُوا أَنَّهُ مِنَ اللَّهِ وَرَسُولُهُ فَإِنَّ لَهُ جَهَنَّمَ مَوْلَاً وَهُوَ فِيهَا﴾ (۷۲)

کیا وہ نہیں جانتے کہ جو شخص اللہ اور اس کے رسول کی مخالفت کرتا ہے تو اس کیلئے دوزخ کی آگ (مقرر) ہے۔ جس میں وہ ہمیشہ رہنے والا ہے۔ (۷۳)

﴿إِنَّ الَّذِينَ يَحَادُّونَ اللَّهَ وَرَسُولَهُ أُولَئِكَ فِي الْأَذْلَلِينَ﴾ (۷۴)

بے شک جو لوگ مخالفت کرتے ہیں اللہ اور اس کے رسول کی وہ ذلیل ترین لوگوں میں شمار ہوں گے۔ (۷۵)

متذکرہ بالا آیت جن میں اللہ تعالیٰ نے نبی کریم ﷺ کی اطاعت کو اپنی اطاعت کے ساتھ ہر اپنے رسول ﷺ کی نیت و معصیت کو اپنی ذیت و معصیت کے ساتھ متصل بیان کیا ہے۔ جن سے معلوم ہوتا ہے کہ اللہ اور اس کے رسول ﷺ کا حکم باہم لازم و ملزوم ہے چنانچہ علامہ ابن تیمیہ لکھتے ہیں۔

حق اللہ وحق رسولہ متلازمان (۷۶)

اللہ اور اس کے رسول کا حکم باہم لازم و ملزوم ہے

مزید فرماتے ہیں

جهة حرمة الله تعالى ورسوله له جهة واحدة ومن ادى الرسول فقد اذى الله ومن اطاعه فقد اطاع الله لأن الأمة لا يصلون بينهم وبير ربهم إلا بواسطة الرسول ليس لا حد منهم طريق غيره ولا سبب سواء فقد أقامه الله مقام نفسه في أمره ونهيهِ واخباره وبيانه فلا يجوز أن يفرق بين الله والرسول في شيء من هذه الأمور. (۷۷)

اللہ تعالیٰ کے احترام اور اس کے رسول کے احترام کی جہت ایک ہی ہے جس نے رسول ﷺ کو اذیت دی اس نے اللہ کو اذیت دی اور جس نے رسول ﷺ کی اطاعت کی اس نے اللہ کی اطاعت کی کیونکہ واسطہ رسول کے بغیر امت اپنے رب تک نہیں پہنچ سکتی امت میں کسی کیلئے بھی رسول کے طریق کے سوا کوئی طریق اور ذریعہ نہیں بس اللہ نے اپنے امر میں، اپنے نبی میں، خبر دینے میں اور کسی بھی امر کے بیان و وضاحت میں حضور ﷺ کو اپنا قائم مقام مقرر فرمایا ہے لہذا ان امور میں سے کسی ایک امر میں بھی اللہ اور اس کے رسول ﷺ کے درمیان فرق کرنا جائز نہیں۔

اسلامی قانون سازی میں سنت رسول ﷺ کی ضرورت و اہمیت کو مزید دیکھنا ہے تو حرمت شراب کے حکم کے بارے ملاحظہ فرمائیں۔ حرمت شراب کا حکم تو قرآن مجید میں ہے۔  
﴿إِذَا سَأَلَكَ السُّمُّ وَالْمَيْسِرُ وَالْأَنْصَابُ وَالْأَزْلَامُ رَجَسٌ مِنْ عَمَلِ الشَّيْطَانِ فَاجْتَنِبْهُ﴾ (۷۸)

بیشک شراب اور جوا اور (عبادت کیلئے) نصب کیے گئے بت اور (قسمت معلوم کرنے کیلئے) فل کے تیر (سب) ناپاک شیطانی کام ہیں۔ سو تم ان سے (کلیتاً) پرہیز کرو (۷۹)

لیکن قرآن مجید میں شراب پینے کی سزا کسی جگہ بیان نہیں کی گئی۔ اس کا تعین

حضور ﷺ نے فرمایا جو کہ اسی (۸۰) کوڑے ہے۔

حدیث نبوی

عن أنس بن مالك : أن النبي أتى برجل قد شرب الخمر فجلده  
بجريدتين نحو أربعين، قال : وفعله أبو بكر فلما كان عمر  
استشار الناس فقال عبد الرحمن : أخف الحدود ثمانين، فأمر به  
عمر (۸۰)

حضرت انس بن مالکؓ بیان کرتے ہیں کہ نبی کریم ﷺ کے پاس ایک شخص کو ایذا  
کی۔ جس نے شراب پی رکھی تھی آپ ﷺ نے اس کو دو چھڑیوں سے چالیس بار مارا،  
حضرت انسؓ کہتے ہیں کہ حضرت ابو بکرؓ نے بھی اسی طرح کیا جب حضرت عمرؓ کا دور  
خلافت آیا تو انہوں نے (اس بارے میں) لوگوں سے مشورہ کیا تو حضرت عبدالرحمنؓ  
نے کہا کم از کم حد اسی (۸۰) کوڑے ہے۔ پھر حضرت عمرؓ نے (مجرم کو) اسی کوڑے  
مارنے کا حکم دیا۔

عن الحسن قال هم عمر بن الخطاب أن يكتب في المصحف أن  
رسول الله ضرب في الخمر ثمانين (۸۱)

حضرت حسن بصریؓ بیان کرتے ہیں کہ حضرت عمر بن خطابؓ نے یہ ارادہ کیا کہ مصحف  
میں یہ لکھ دیں کہ رسول ﷺ نے شراب نوشی پر اسی کوڑے مارے۔

حقیقت میں ابتدائے اسلام میں رسول ﷺ نے شراب نوشی کی کوئی معین حد  
مقرر نہیں فرمائی تھی۔ بعد میں حضور اکرم ﷺ نے اسی کوڑے مقرر فرمادے۔ جیسا کہ  
عبداللہ بن عمرؓ کی روایت سے ظاہر ہے۔

عن عبد الله بن عمرو أن النبي ﷺ قال : من شرب خمر  
فاجلدوه ثمانين (۸۲)

حضرت عبداللہ بن عمرؓ بیان کرتے ہیں کہ نبی اکرم ﷺ نے فرمایا جس شخص نے شراب پی اسے اتنی کوڑے مارو۔

اسی طرح حدِ رجم یعنی شادی شدہ مرد و عورت کو زنا کی صورت میں سنگسار کرنے کی سزا اور مرتد کی سزائے موت بھی سنت نبوی ﷺ سے ثابت ہے۔ اور اسے حضور اکرم ﷺ نے اپنے تشریحی (قانون سازی) اختیار سے متعین کیا ہے۔

اسی طرح اسلامی شریعت کے مطابق قتل، مقتول کی وراثت سے محروم ہو جاتا ہے۔

ارشاد نبوی ہے۔

لا یرث القاتل شیئاً (۸۴)

قاتل (مقتول) کا وارث نہیں

دوسری جگہ پر فرمایا۔

لیس لقاتل میراث (۸۴)

قاتل کیلئے میراث نہیں۔

پھر ان الفاظ میں فرمایا۔

لیس للقاتل شیء (۸۵)

قاتل کیلئے (مقتول کی وراثت سے) کچھ نہیں۔

شرعاً ہر مرنے والے کے ورثاء اس وراثت کے حقدار ہیں لیکن اگر مرنے والا مقتول ہو اور اسکو قتل بھی اسکے وارث نے کیا ہو تو اب وارث اپنے مقتول کی وراثت سے محروم ہو جائے گا۔ قاتل وارث کی وراثت سے محرومی قرآن مجید میں بیان نہیں کی گئی۔ حضور ﷺ نے ہی یہ حکم صادر فرمایا کہ قاتل، قتل کرنے کے سبب وراثت سے محروم ہو گیا۔

ایک دفعہ ایک خاتون (دادی)، حضرت ابو بکر صدیقؓ کے پاس حاضر ہوئی اور میراث میں سے اپنا حصہ پوچھا تو آپ نے یوں فرمایا



عن قبيصة بن ذؤيب، إنه قال: جاءت الحدة إلى أبي بكر الصديق تسدله ميراثها قال لها أبو بكر مالك في كتاب الله شيء، وما عملت لك هي سنة رسول الله شيئاً فارجعي حتى أسأل الناس فسأل الناس فقال المعبرة بن شعبة، حضرت رسول الله اعطاهما السدس فقال أبو بكر هل معك عبرك؟ فقال محمد بن مسلمة الأنصاري فقال مثل ما قال المعبرة فأنفذه لها أبو بكر الصديق (۸۱)

قبیضہ بن ذویب سے روایت ہے کہ ایک دادی اپنا حصہ پوچھنے کیسے حضرت ابوبکر صدیقؓ کی خدمت میں حاضر ہوئی۔ حضرت ابوبکرؓ نے فرمایا کہ اللہ کی کتاب میں تمہارے سے کچھ نہیں ہے اور میرے علم میں کوئی ایسی رسول اللہ ﷺ کی سنت بھی نہیں۔ تم جاؤ میں لوگوں سے پوچھتا ہوں آپ نے لوگوں سے پوچھا تو حضرت مغیرہ بن شعبہؓ نے کہا کہ میرے سامنے رسول اللہ ﷺ نے چھ حصہ دیا۔ حضرت ابوبکر صدیقؓ نے فرمایا کہ تمہارے ساتھ کوئی اور بھی تھا؟ پس حضرت محمد بن سلمہ انصاریؓ نے حضرت مغیرہؓ کی تصدیق کی۔ حضرت ابوبکر صدیقؓ نے دادی کو حصہ دل دیا۔

حضرت عمر فاروقؓ نے قرآنی آیات کی درمیان اختلافات کے حل کے لئے حضور ﷺ کی سنت کو معیار قرار دیا۔

سبأنی ساس یجادلونکم شہاب القرآن فحدوہم بالسنة  
أصحاب السنن أعلم بكتاب الله (۸۲)

عنقریب ایسے لوگ آئیں گے جو قرآنی آیات کے بارے میں شبہات پیدا کر کے تم سے بحث و جدال کریں گے ایسے لوگوں پر حضور ﷺ کی سنن کے ذریعے گرفت کرو اسلئے کہ سنن و سنت اللہ کی کتاب کا زیادہ عمل رکھتے ہیں۔

حضرت عثمانؓ کے نزدیک حضور ﷺ کی سنت کی اہمیت کا یہ تصور تھا۔ جب حضرت عثمانؓ نے اصحاب سے یوں بیعت لی۔

یبايعک علی سنة رسول اللہ والخلیفین من بعده (۸۸)

ہم آپ کے ہاتھ پر رسول اللہ ﷺ کی سنت اور آپ کے بعد دونوں خلیفہ (ابوبکر و عمر) کے طریقے پر بیعت کرتے ہیں۔

حضرت علیؓ حضور ﷺ کے سنت کو اعلیٰ مقام دیا کرتے تھے۔ اس کا اندازہ آپ کے اس فیصلے سے لگایا جاسکتا ہے۔ جو آپ نے چند مرتبہ افراد کیلئے صادر فرمایا۔ کہ آپ نے انکو جلانے کا حکم دیا لیکن جب حضرت ابن عباسؓ نے حضور ﷺ کا حکم سنایا تو آپ نے اپنا فیصلہ بدل دیا اس حکم کی تفصیل یہ ہے۔

فبلغ ابن عباس فقال لو كنت ابا لم احرقهم لأن النبي ﷺ قال لا  
تعدبوا بعذاب الله ولقتلتهم كما قال النبي ﷺ من بدل دبه  
فاقتلوه (٨٩)

### حواشی

- (۱) القرآن، الأحزاب: ۲۱
- (۲) نوار القرآن، ڈاکٹر ملک غلام مرتضیٰ، ج ۱، ص ۵۴۵
- (۳) القرآن، الاعراف: ۱۵۷
- (۴) احسن التفسیر، سید احمد حسن، ج ۲۰، ص: ۳۰۷
- (۵) السنن الترمذی، ابویحییٰ ترمذی، ج ۵۰، ص: ۳۸
- مسند رب علی الصدیحین، ابو عبد اللہ محمد بن عبد اللہ حاتم، ج ۱، ص ۱۹۱
- سنن، ابوالحسن علی بن عمر دارقطنی، ج ۳، ص ۲۸۶
- شرح معانی الآثار، ابوجعفر احمد بن محمد طحاوی، ج ۳، ص ۲۰۸
- تہذیب الکمال، ابوالہجج یوسف بن زکی مزی، ج ۶، ص ۷۲
- لسان المیزان، احمد بن علی عسقلانی، ج ۱، ص ۳
- (۶) القرآن، النساء: ۵۹
- (۷) معارف القرآن، مفتی محمد شفیع، اوارق المعارف، ج ۲، ص ۴۴۲
- (۸) کتاب عن حقائق غوامض القرآن، امام جبار اللہ محمد بن عمر بن محمد زکری، ج ۱، ص ۵۲۴
- (۹) تاریخ الخلفاء، جلال الدین سیوطی، ص: ۶۹
- (۱۰) القرآن، التغابن: ۱۴
- (۱۱) تعارف القرآن، حمید نسیم، ج ۵، ص: ۵۳۷
- (۱۲) القرآن، محمد: ۳۳
- (۱۳) تفسیر بن کثیر، ابو الفداء علاء الدین ابن کثیر، ترجمہ محمد جونہی، ج ۵، ص ۱۱۵
- (۱۴) القرآن، النور: ۵۴
- (۱۵) القرآن، آل عمران: ۳۲

- (۱۶) القرآن، آل عمران: ۱۳۲
- (۱۷) القرآن، الانفال: ۱
- (۱۸) القرآن، الانفال: ۲۰
- (۱۹) تفسیر حقانی، ابو محمد عبدالحق الحقانی، ج ۲۰، ص ۲۶۳
- (۲۰) القرآن، الانفال: ۳۶
- (۲۱) تفسیر ممالین شرح اردو تفسیر جلالین، جلال الدین سیوطی شرح محمد نعیم، ج ۲، ص ۳۶۱
- (۲۲) القرآن، المجادلة: ۱۳
- (۲۳) الموافقات فی اصول الشریعہ، ابی الحق بن ابراہیم بن موسی شاطبی، ج ۴، ص ۱۰
- (۲۴) القرآن، النساء: ۶۵
- (۲۵) المصنف، ابو بکر عبد اللہ بن محمد ابن ابی شیبہ، ج ۷، ص ۳۴۷
- المعجم الکبیر، طبرانی، سیمان بن احمد، ج ۱۷، ص ۵۰
- (۲۶) القرآن، التوبة: ۱
- (۲۷) قرآن، محمد حماد، ادرہ شاعت القرآن، ج ۳، ص ۵۹۰
- (۲۸) طبقات، الکبری، ابن سعد، ابو عبد اللہ محمد، ج ۱، ص ۲۶۷۰
- (۲۹) مجمع الزوائد، نور الدین علی بن ابی بکر ہاشمی، ج ۱، ص ۳۰
- (۳۰) السیرۃ النبویہ، ابن ہشام، ج ۳، ص ۳۵۱
- (۳۱) المسند، احمد بن حنبل، ابو عبد اللہ بن محمد، ج ۵، ص ۳۶۳
- (۳۲) القرآن، النساء: ۸۰
- (۳۳) تفہیم القرآن، ابوالاعلیٰ مودودی، ج ۱، ص ۳۷۵
- (۳۴) القرآن، النساء: ۶۴
- (۳۵) تذکیر القرآن، وحید الزمان، ج ۱، ص ۱۹۹

- (۳۶) القرآن، النساء: ۸۰
- (۳۷) تفسیر ابن کثیر، ابن کثیر، ج: ۱، ص ۶۱۵
- (۳۸) الصحيح البخاری، ج: ۶، ص ۲۶۵۵
- (۳۹) الصحيح البخاری، ص ۲۶۱۱، اسفین النساء، ج ۷، ص ۱۵۴
- (۴۰) القرآن، آل عمران: ۳۱
- (۴۱) تعارف القرآن، حمید نسیم، ج: ۱، ص: ۲۴۷
- (۴۲) القرآن، الانفال ۱
- (۴۳) عکس قرآن مجید، ترجمہ، محمود الحسن، ص: ۲۲۸
- (۴۴) القرآن: آل عمران: ۱۳۲
- (۴۵) تفسیر حقانی، ج: ۲، ص: ۹۱
- (۴۶) القرآن، النساء: ۶۹
- (۴۷) تفسیر احسن الکلام، محمد جونا گڑھی، ص: ۲۱۸
- (۴۸) القرآن، النساء: ۱۳
- (۴۹) قرآن کریم مع اردو ترجمہ و تفسیر، محمد جونا گڑھی، ص ۲۰۹
- (۵۰) القرآن، النور: ۵۲
- (۵۱) قرآن مجید مترجم، محمود الحسن اور شبیر احمد عثمانی، ص ۴۶۳
- (۵۲) القرآن، الحجرات: ۱۳
- (۵۳) قرآن مجید، ترجمہ فتح محمد جاندھری، ص ۷۷۳
- (۵۴) قرآن، مجادلہ ۱۳
- (۵۵) محشی بنام حدیث التفسیر، عبدالستار، ترجمہ شہ رفیع الدین، ج ۲، ص ۷۶۶
- (۵۶) القرآن، الانفال: ۲۰



- (۵۷) معارف القرآن، ج ۴، ص ۲۰۴
- (۵۸) القرآن، آل عمران ۳۲۰
- (۵۹) معارف القرآن، ج: ۲، ص ۵۳۰
- (۶۰) القرآن، الفتح: ۱۷
- (۶۱) تفهیم القرآن، ابو الاعلیٰ مودودی ج ۵، ص ۵۴
- (۶۲) القرآن، الاحزاب: ۳۶
- (۶۳) الکشاف، ج ۳، ص ۲۶۲
- (۶۴) القرآن، النساء: ۱۴
- (۶۵) معارف القرآن، ج: ۲، ص ۱۲۳
- (۶۶) القرآن، الجن: ۲۳
- (۶۷) تفسیر جلالین، جلال الدین سیوطی، ص ۵۷۳
- (۶۸) لقرآن، المجادلہ: ۵
- (۶۹) محشی بنام حدیث التفسیر، ج: ۲، ص ۷۶۳
- (۷۰) القرآن، الحشر: ۴
- (۷۱) تفسیر کمالین، ص ۵۴۶
- (۷۲) القرآن، التوبه: ۶۳
- (۷۳) تفهیم القرآن ج: ۲، ص ۲۱۰
- (۷۴) القرآن، المجادلہ: ۲۰
- (۷۵) قرآن مجید، ترجمہ، فتح محمد جاندھری، ص ۸۱۷
- (۷۶) الصارم المسلمول، ابن تیمیہ، ص ۴۱
- (۷۷) ایضاً

- (٤٨) القرآن، المائدة: ٩٠
- (٤٩) اسرار التنزيل محمد اكرم اعوان، ج: ٢
- (٨٠) الصحيح مسلم، ابن الحجاج قشيري، ٣ ١٣٣٥
- اسنن ترمذی، ج: ٣، ص: ٢٨
- (٨١) المصنف، عبدالرزاق، ابوبکر بن صہام، ج: ٤، ص: ٩٤٩
- (٨٢) شرح معانی الآثار، ابو جعفر احمد بن محمد طحاوی، ج: ٣، ص: ١٥٨
- (٨٣) اسنن ابوداؤد، سليمان بن اشعث، ج: ٣، ص: ١٨٩
- اسنن الکبریٰ بیہقی، ج: ٦، ص: ٢٢٠
- اغردوس بہ ثور خطاب، ابو شجاع شیبہ بن شہار، ج: ٣، ص: ٣١١
- (٨٤) اسنن ابن ماجہ، ابو عبد اللہ بن محمد بن یزید، ج: ٢، ص: ٨٨٣
- المصنف، ابوبکر عبد اللہ بن محمد بن ابی شیبہ، ج: ٦، ص: ٢٤٩
- (٨٥) اسنن، ابوداؤد، ج: ٣، ص: ٩٠
- (٨٦) الموطاء مالک، انس بن مالک، ص: ٢٢٤
- (٨٧) اسنن داری، ج: ١، ص: ٦٢
- مفتاح الجہ، سیوطی، ج: ١، ص: ٥٩
- (٨٨) الثقات، ابو حاتم التمیمی، ج: ٢، ص: ٢٣٣
- التحفة اللطيفة، سخاوی، ج: ٢، ص: ٣٣٩
- (٨٩) الصحيح البخاری، ج: ٣، ص: ١٠٩٨
- الصحيح ابن حبان، ج: ١٢، ص: ٢٢١
- المستدرک علی الصحيحین، ج: ٣، ص: ٦٢٠

## مصادر ومراجع

۱	القرآن الكريم مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف ۱۴۱۷ھ
۲	احسن التفاسير، سيد احمد حسن، مطبع طفيل آرٹ پرنٹرز لاہور، ۱۴۱۲ھ، ۱۹۹۲ء
۳	الاحکام، ابن حزم، علی بن احمد بن حزم، ضیاء اللہ دارۃ الترجمہ والترجمہ والعرف فیصل آباد پاکستان، ۱۴۰۴ھ
۴	اسرار التنزیل، محمد اکرم اعوان، ادارہ نقشبندیہ ادیبیہ در العرفان منارہ چکوال، ۱۹۹۹ء
۵	انوار القرآن، ڈاکٹر ملک غلام مرتضیٰ، ملک سنز لاہور پاکستان فروری ۱۹۹۶ء
۶	تاریخ اہل خلفاء، جلال الدین السیوطی، مکتبہ اشراق الجدید، بغداد، عراق، سن اشاعت ندارد
۷	الاحتیاج للطبیقات السنوی، مکتبہ العثمانیہ، استنبول، ترکی، ۱۳۱۵ھ
۸	تذکیر القرآن، وحید الزمان، مکتبہ الرسالۃ، جمعیت ہندک، دہلی، ۱۹۸۲ء
۹	تعارف القرآن، حمید نسیم، فضلی سنز لمیٹڈ اردو بازار کراچی، دسمبر ۱۹۹۶ء
۱۰	تفسیر بن کثیر، ابو الفداء عماد الدین ابن کثیر، ترجمہ محمد جونا گڑھی، مکتبہ قدوسیہ اردو بازار لاہور سن اشاعت ندارد
۱۱	تفسیر احسن الکلام، محمد جونا گڑھی دارالسلام پبلشرز اینڈ ڈسٹری بیوٹرز، ریاض سعودی عرب ۱۹۹۶ء
۱۲	تفسیر حقانی، ابو محمد عبدالحق الحقانی، مکتبہ الحسن لاہور، سن اشاعت ندارد

۱۳	تفسیر جلالین ، جلال الدین سیوطی ، ادارۃ اشون الاسلامیہ دولۃ قطر ۱۹۹۵ء
۱۴	تفہیم القرآن ، ابوالاعلیٰ مودودی ، ادارہ ترجمان القرآن ، لاہور ۱۹۸۲ء
۱۵	تفسیر کمالین شرح اردو تفسیر جلالین ، جلال الدین سیوطی شرح محمد نعیم دار الاشاعت اردو بازار کراچی ۲۰۰۴ء
۱۶	تہذیب الکمال ، ابو الحجاج یوسف بن زکی مزنی ، مؤسسۃ الرسالۃ ، بیروت ۱۴۰۰ھ
۱۷	الثقات ، محمد بن حبان ابو حاتم التمیمی ، دار الفکر ، بیروت لبنان ۱۹۷۵ء
۱۸	الجامع الصحیح ، ابو یوسف محمد بن عیسیٰ ، ترمذی ، دار احیاء التراث العربی ، بیروت ، لبنان
۱۹	درس قرآن ، محمد احمد ، ادارہ اشاعت القرآن ، ۷۴۲-۷۱ ، جاک ۴ شان ناظم آباد کراچی ، ۱۹۸۹ء
۲۰	اسنن ، ابو عبد اللہ محمد بن یزید ابن ماجہ ، دار الکتب العلمیہ ، بیروت لبنان ۱۴۱۹ھ
۲۱	اسنن ، ابو الحسن علی بن عمر دارقطنی ، دار المعرفہ ، بیروت ، لبنان ، ۱۳۸۶ھ
۲۲	اسنن ، سیدان بن اشعث ابو داؤد ، دار احیاء التراث العربی بیروت لبنان
۲۳	اسنن ، ابو محمد عبد اللہ بن عبد الرحمن دارمی ، دار الکتب العربی ، بیروت ، ۱۴۰۷ھ

۲۴	السنن، ابو عیسیٰ محمد بن عیسیٰ ترمذی، دار احیاء بیروت
۲۵	السنن الکبریٰ، ابو بکر احمد بن حسین، بیہقی، مکتبہ دار ابیاز مکہ المکرمہ ۱۴۱۴ھ
۲۶	السنن الکبریٰ احمد بن شعیب، نسائی، دار الکتب العلمیہ، بیروت لبنان، ۱۴۱۶ھ
۲۷	السیرۃ النبویہ، ابن ہشام، دار الاحیاء التراث العربی، بیروت لبنان، ۱۴۱۷ھ
۲۸	شرح معانی الآثار، ابو جعفر احمد بن محمد طیوسی، دار الکتب العلمیہ، بیروت لبنان، ۱۳۹۹ھ
۲۹	النصارم المسلول، ابن تیمیہ، دار ابن حزم، بیروت لبنان، ۱۴۱۷ھ
۳۰	الصحيح، ابن حبان، ابو حاتم محمد بن حبان بن احمد بن حبان، مؤسسۃ الرسالۃ، بیروت لبنان، ۱۴۱۳ھ/۱۹۹۳ء
۳۱	الصحيح، ابو محمد عبد اللہ بن اسماعیل البخاری، دار القلم، بیروت لبنان ۱۴۰۱ھ
۳۲	الصحيح مسلم، ابن الحجاج قشیری، دار احیاء التراث العربی، بیروت لبنان، ۱۴۳۰ھ
۳۳	الطبقات الکبریٰ، ابن سعد، ابو عبد اللہ محمد، دار الریان للتراث قاہرہ، مصر، ۱۴۰۷ھ
۳۴	عکس قرآن مجید، ترجمہ، محمود الحسن، دار البتذیف لیبٹڈ، شاہراہ لیقت صدر کراچی، ۱۴۳۶ھ



۳۵	افردوس بشار الخشاب، ابو شجاع شیعہ دین شہ دار دینی، دار المکتب العلمیہ بیروت ۱۹۸۶ء
۳۶	قرآن مجید، ترجمہ، فتح محمد جالندھری، تاج کمپنی کراچی
۳۷	قرآن مجید، مترجم بشیر احمد عثمانی، مکتبہ انوارانی الجھڑہ لاہور
۳۸	الکشف، ابو القاسم جبار اللہ الزمخشری، انتشارات آفتاب تہران، سن اشاعت ندارد
۳۹	لسان المیزان، احمد بن علی حسقانی، مؤسسة العلمیہ بیروت لبنان ۱۴۰۶ھ
۴۰	مجمع الزوائد، بیہقی، نور مدین علی بن ابی بکر، دار اریان لکھنؤ قاہرہ مصر، ۱۴۰۷ھ
۴۱	معارف اقرس، مفتی محمد شفیع، ادارۃ المعارف، احاطہ دار العلوم کراچی ۱۴۲۳ھ/۲۰۰۳ء
۴۲	المعجم الکبیر، سید بن احمد طبرانی، مکتبہ ابن تیمیہ، قاہرہ مصر
۴۳	مختصر بنام حدیث التفاسیر، عبدالستار، اشاعت المکتب الاسلامی، سن اشاعت ندارد
۴۴	المستدرک علی الصحیحین، ابو عبد اللہ محمد بن عبد اللہ حاکم، دار المکتب العلمیہ بیروت لبنان، ۱۳۹۹ھ
۴۵	المسند، ابو عبد اللہ محمد بن احمد بن حنبل، المکتب الاسلامی، بیروت لبنان ۱۴۱۹ھ

۴۶	المصنف، عبدالرزاق ابوبکر بن ہمام، المکتب الاسلامی، بیروت ہزن، ۱۴۰۳ھ
۴۷	المصنف، ابوبکر عبداللہ بن محمد بن ابی شیبہ، مکتبہ رشید، ریاض سعودی عرب، ۱۴۰۹ھ
۴۸	مفتاح الجنۃ، سیوطی، الجامع الاسلامیہ، سعودی عرب، ۱۳۹۹ھ
۴۹	لموافقات فی اصول الشریعۃ، ابی الحق بن ابراہیم بن موی شاطبی، مطبع المدنی قاہرہ مصر، ۱۹۶۹ء
۵۰	لموط، مالک، انس بن مالک، دار احیاء التراث العربی، بیروت، باب میراث الجدة



خالق و مالک نے عطا کی ہے) مالک حقیقی کی طرف منتقل کر دیتا ہے۔ اسی سے کہا گیا ہے کہ "اوقف لایمک" وقف کا کوئی انسان مالک نہیں ہوتا۔ اس کا مالک صرف اللہ تعالیٰ ہی ہے اسی سے وقف کو فروخت نہیں کیا جاسکتا۔ اس میں میراث جاری نہیں ہوتی اور اس کا تحفظ اس طرح کیا جاتا ہے کہ وہ وقف کرنے والے کے لیے صدقہ جاریہ بنا رہے۔ جس مقصد کے لیے وقف کیا گیا ہے وہ مقصد پورا ہوتا رہے اور اس کے ذریعہ سے زیادہ سے زیادہ لوگوں کو فائدہ پہنچتا رہے۔

وقف کی تحریک اور اہمیت حضور صلی اللہ علیہ وسلم اور صحابہ کرامؓ سے ملتی ہے۔ جنہوں نے وقف کو انفاق فی سبیل اللہ کی اساس و بنیاد قرار دیا کہ تمام اوقاف اسلامی کی حیثیت صدقہ جاریہ کی سی ہے کوئی عطیہ یا صرف مال اس وقت تک صدقہ نہیں ہو سکتا جب تک اس کی تہ میں انفاق فی سبیل اللہ کا خالص اور بے بوٹ جذبہ موجود نہ ہو چنانچہ وقف اسلام میں انفاق فی سبیل اللہ کی اصل روح ہے۔

وقف (Waqf) جنس، ایک عربی مصدر ہے جس کے معنی روکنے اور باز رکھنے کے ہیں۔ (۱)

"المختار" نے وقف کے بارے یوں لکھا۔

وقف اصل میں واقف کی ملکیت جائداد کو روک دینے اور بند کر دینا کے ہیں۔

حبس العین علی ملک الواقف (۲)

ابو بکر مصطفیٰ نے وقف کے معنی اس طرح بیان کیے

حبس العین علی ملک الواقف او علی ملک اللہ تعالیٰ (۳)

اس کا مطلب یہ ہے کہ وقف سے مراد

کسی چیز کو محفوظ کرنے اور اسے ایک تیسرے آدمی کی ملک میں جانے سے

بچانے کے ہیں۔ (۴)

اصطلاحاً وقف سے مراد ہے۔

وہ سرکاری (یا بیت میں) ارضی جو منتوج و مسخر ہونے پر بسبب حصول غلبہ مدت سد میہ کی ملکیت قرار دیا گیا، یا ایسے معابدوں کی روستے اس کی ملکیت ٹھہرے کہ ان کے سابق مالک خراج و اجرت کے شرط پر ان پر قابض رہیں گے، لیکن وہ نہ تو اپنے طور پر بیع کر سکیں گے ورنہ ان کو رہن رکھ سکیں گے۔ (۵)

امام اعظمؒ نے وقف کے بارے میں فرمایا

هو حسن العس على ملك الواقف و النصدق بالمسفعة بمسركة العارى  
کسی مخصوص شے کی ملکیت کا وقف کے حق میں رہ رکھنا اور اس کے منافع یا  
استفادہ کو حق جوں پر خیرات میں یا ۱۰۰ سالہ مسنت (نیک کاموں) میں صرف کیے جانے  
کے واسطے مخصوص کر دینا۔ (۶)

فقہ مالکی کے مطابق وقت سے مراد یہ ہے۔

کوئی شخص اپنی کسی مسیتی شے — منافع و خواہ وہ اجرت ہو یا پیداوار جتنی مدت  
کے لیے چاہے کسی مستحق کو دے دے۔ (۷)  
امام شافعی وقف کے بارے لکھتے ہیں۔

العطایا التي تتم بکلام المعطى دون ان يقصها المعطى

وقف ان عطیات میں سے ہے کہ جو عطیوں کے بخش جانے سے مکمل ہو جاتا  
ہیں۔ ان پر کسی کا قبضہ ضروری نہیں ہوتا۔ (۸)  
دوسرے لفظوں میں شافعیہ کے نزدیک:

وقف اصل میں ایسے مال کو روکنے کہنے کا نام ہے جس سے نفع اٹھانا ممکن ہو  
اس طرح کہ وہ مال عینہ باقی رہے اور اس کا منصف مباح و موجود ہو۔ (۹)  
امام احمد بن حنبل وقف کے بارے میں فرماتے ہیں:



”هو تحیس الاصل و تسبیل الثمرة، یعنی اصل شے کو محفوظ رکھنا اور اس کے منافع کو تقسیم کرنا وقف ہے۔“ (۱۰)

فقہ شیعہ میں وقف کے بارے یوں بیان کیا گیا۔

”الوقف عقد ثمرته تحیس الاصل و اطلاق المصفعة، یعنی وقف وہ عقد ہے جس ثمرہ تحیس اصل اور اطلاق منفعت ہے۔ یعنی اسے مراد ہے شے کی ذات کو روک لینا اور اس کے منافع کو چھوڑ دینا ہے۔“ (۱۱)

مسلمان وقف ایکٹ ۱۹۳ کی دفعہ ۲ میں وقف کی تعریف یوں بیان کی گئی

wakf means the permanent dedication by a person professing the Mussalman faith of any property for any purpose recognized by the Mussalman Law as religious, pious or charitable (۱۲)

وقف سے مراد کسی ایسے شخص کا جو مذہب اسلام کا پیروں، کسی جاہد کو کسی ایسی غرض کے لیے جو بروئے شرح محمدی، صالح یا خیراتی تسلیم کی جاتی ہو دوانا فی سبیل اللہ نذر کر دینا ہے۔ (۱۳)

ان مختلف تعریفوں کے پیش نظر یہ کہا جاسکتا ہے کہ وقف (جمع اوقاف) سے مراد ایک ایسی چیز ہے جو خود کو قائم رکھتے ہوئے بعض منافع کے حصول کا ذریعہ بنتی ہے اور جس کی خرید و فروخت سے متعلق جملہ حقوق سے اس کا مالک کلی طور پر دست بردار ہو جاتا ہے اور یہ شرط لگا دیتا ہے کہ اس کا منافع مطلوبہ کار خیر پر صرف ہوتا رہے گا، مگر وقف کا بنیادی مطلب وہ قانونی عمل ہے جس کے ذریعے ایک شخص کسی چیز کو وقف کرتا ہے۔

ضرورت و اہمیت:

اسلامی اوقاف کی اصل بنیاد انفاق فی سبیل اللہ پر ہے اور تمام اوقاف کی

حیثیت صدقہ جاریہ کی حیثیت ہے کوئی عطیہ یا صرف مال اس وقت تک صدقہ نہیں ہو سکتا جب تک اس میں رضا کے اتنی شامل نہ ہو۔ صدقہ اسلام کی اصطلاح میں وہ عطیہ ہے جو سچے دل اور خالص نیت کے ساتھ محض اللہ تعالیٰ کی خوشنودی کے لیے دیا جائے جس میں کوئی ریاکاری نہ ہو، کسی پر احسان نہ ہو اور دینے والا صرف اس لیے دے کہ وہ اپنے پروردگار کی خوشنودی کے حصول کا سچا اور سچا جذبہ رکھتا ہو۔“ (۱۴) اسی لیے وقف کی تہہ میں صدقہ کا تصور شامل ہے۔

ارشاد خداوندی ہے

لن تنالوا البرحتى تفقوا مما تحبون (۱۵)

تم کمال نسی کو ہرگز نہیں پہنچ سکتے جب تک تم اللہ تعالیٰ کے راستے میں وہ چیزیں خرچ نہ کرو جنہیں تم سب سے زیادہ عزیز رکھتے ہو۔ (۱۶)

انفاق فی سبیل اللہ ایک مہر حق کے ہاتھ کا مجموعہ ہے۔ اس کے اخلاق کا جوہر ہے اس کے ایمان و نشانیوں میں سے ایک خاصہ و نشانی ہے۔

ارشاد الہی ہے:

الذین یومنون بالعب و یقیمون الصلوة و مما یرزقون یفقون (۱۷)

(اللہ تعالیٰ کے بندے وہ ہیں) جو غیب پر ایمان لاتے ہیں۔ نماز قائم کرتے ہیں اور اس میں سے خرچ کرتے ہیں جو ہم نے انہیں بطور رزق دے رکھا ہے۔ (۱۸)

دوسرے جگہ ارشاد باری تعالیٰ ہے:

و افسقوا فی سبیل اللہ و لاتلقوا ما یدیکم الی التہدیکہ (۱۹)

اور اللہ کی راہ میں خرچ کرو اور اپنے ہاتھوں اپنے آپ کو ہلاکت میں نہ ڈالو۔ (۲۰)

اللہ تعالیٰ نے انفاق فی سبیل اللہ کرنے والوں کی حوصلہ افزائی کی ہے

مثل الدین یعقون اموالہم فی سبیل اللہ کمثل حبة اہنت سبع مسائل  
فی کل مسبة مائة حبة واللہ یضعف لمن یشاء واللہ واسع علیم (۲۱)  
جو لوگ اپنے مال اللہ کی راہ میں صرف کرتے ہیں ان کے خرچ کی مثال ایسی  
ہے جیسے ایک دانہ بویا جائے اور اس سے سات بائیس ٹٹلیں اور ہر بال میں سو دانے ہوں  
اسی طرح اللہ جس کے عمل کو چاہتا ہے افزونی عطا فرماتا ہے وہ فراخ دست بھی ہے اور علیم  
بھی۔ (۲۲)

دوسری جگہ پر سورۃ بقرہ میں ہی اخلاق کو قرض حسنہ سے تعبیر کیا گیا

من ذالذی یقرض اللہ قرصا حسنا فیضعہ لہ اصعاف کثیرة (۲۳)  
کون ہے جو اللہ کو قرض حسن دے کہ اللہ اس کو بڑھا کر اس کے لیے کئی گنا کر  
دے۔ (۲۴)

مال کا خرچ خواہ اپنی ضروریات کی تکمیل میں ہو یا اپنے ہاں بچوں کی پرورش کے  
لیے یا اپنے اعزہ و اقرباء کی خبر گیری میں یا محتاجوں کی اعانت میں یا رفاہ عامہ کے کاموں  
میں یا اشاعت دین اور جہاد کے مقاصد میں، بہر حال اگر وہ قانون الہی کے مطابق ہو اور  
خاص خدا کی رضا کے لیے ہو تو اس کا شمار اللہ تعالیٰ کی راہ میں ہوگا۔

ان تبدوا الصدقات فعمما ہی و ان تحموا و توتوها الفقراء فہو خیر  
لکم و یکفر عنکم من سیناتکم و اللہ بما تعملون خیر (۲۵)  
اگر اپنے صدقات علانیہ دو تو یہ بھی اچھا ہے لیکن اگر چھپ کر حاجت مندوں کو دو  
تو یہ تمہارے حق میں زیادہ بہتر ہے۔ تمہاری بہت سی برائیاں اس طرز عمل سے مٹ ہو جاتی  
ہیں اور جو کچھ تم کرتے ہو اللہ کو بہر حال اس کی خبر ہے۔ (۲۶)  
ارشاد خداوندی ہے:

الدین یعقون اموالہم باللیل والنہار سرا و علانیة فلہم اجرہم

عند ربهم ولا خوف عليهم ولا هم يحزنون (۳۷)

جو لوگ اپنے مال شب و روز کھلے اور چھپے خرچ کرتے ہیں ان کا اجر ان کے رب کے پاس ہے اور ان کے لیے کسی خوف اور رنج کا مقام نہیں۔ (۳۸)

وقف کی ضرورت و اہمیت اب احادیث نبوی کی روشنی میں دیکھتے ہیں بخاری شریف میں وقف سے متعلق حضور صلی اللہ علیہ وسلم نے ارشاد فرمایا:

تصدق باصله يباع ولا يوهب ولا يورث ولكن ينفق نمره (۳۹)

اس کو اس طرح خیرات میں دو کہ نہ وہ فروخت ہو سکے نہ ہبہ کی جاسکے اور نہ اس میں وارثت جاری ہو بلکہ اس کا منافع لوگوں کو ملے۔ (۴۰)

مدینہ مندرہ میں ہجرت کے بعد جب قطعہ خیر فتح ہوا تو حضور صلی اللہ علیہ وسلم نے وہاں کی نصف راضی مجاہدین اسلام میں تقسیم فرمادی۔ حضرت عمرؓ کے حصہ میں جو قطعہ اراضی آیا وہ بڑا ثمر آور قیمتی اور زرخیز تھا۔ لیکن وہ قسم خد وندی "لس قنالوا البر حتی تلفقوا ممانحون" سن چتے تھے، چنانچہ اس قسم کی بجا آوری میں حضرت عمرؓ نے آپؐ سے مشورہ کیا۔ "حضور صلی اللہ نے انہیں وقف کرنے کا مشورہ دیا تاکہ وہ صدقہ جاریہ رہے۔ حضرت عمرؓ نے اس قطعہ اراضی کو وقف کر دیا۔" (۴۱)

حدیث نبوی

"عن ابن عمر رضي الله عنه ان عمر بن الخطاب اصاب ارضا بخير فأتى النبي صلى الله عليه وسلم يستأمره فيها فقال يا رسول الله انى اصبت ارضا بخير لم اهب مالا قط انص عدى مه فمات امر به قال ان شئت حسنت اصلها وتصدق بها قال فتصدق بها عمر ايه لا يباع ولا يوهب ولا يورث وتصدق بها في الفقراء وفي القربى وفي الرقاب وفي سبيل الله و ابن السبيل والصيف والاحصاح على من وليها ان

یا کل مہا بالمعروف و یطعم غیر متمول“ (۴۲)

ابن عمر سے روایت ہے کہ حضرت عمرؓ کو خیبر میں ایک زمین ملی۔ وہ حضورؐ سے مشورہ کرنے آئے اور کہنے لگے یا رسول اللہ میں نے خیبر میں ایک زمین پائی جس سے بڑھ کر عمدہ مال میں نے کبھی نہیں پایا تو آپؐ مجھ کو کیا مشورہ دیتے ہیں؟ آپؐ نے فرمایا اگر تو چاہے تو اصل زمین وقف کر دے اس کی آمدنی خیرات ہوتی رہی راوی نے کہا تو حضرت عمرؓ نے اسے وقف کر دیا۔ اس شرط پر کہ وہ زمین نہ بیع ہو سکے گی نہ ہبہ اور نہ کسی کو ترکے میں ملے گی۔ جو آمدنی ہو وہ محتاجوں اور ناطے والوں اور غلام لونڈیوں کے چھڑنے اور اللہ کی راہ میں یعنی مجاہدین کی خدمت اور مسافروں اور منہانوں میں خرچ کی جائے اور جو کوئی اس زمین کا متولی ہو وہ اتنا کر سکتا ہے کہ دستور کے مطابق اس کی آمدنی میں کھائے اور کھلائے مگر دولت نہ جوڑے۔ (۴۳)

ہجرت مدینہ کے بعد حضور صلی اللہ علیہ وسلم نے ایک مسجد تعمیر کرنے کا ارادہ فرمایا اس کے لیے دو تھیموں سے قیمت ادا کر کے زمین خریدی گئی۔ اس مسجد کی تعمیر میں سہیہ کے ساتھ آپؐ خود بھی شریک تھے۔ یہ مسجد نبوی کے نام سے مشہور ہوئی جو خود ہی ایک عظیم وقف ہے۔ ہر آنے والی حکومت اور حکمران اس کی تعمیر و تزئین میں اضافہ کیا اور اس کے لیے باقاعدہ اوقاف بھی قائم کیے۔ یہاں تک کہ یہ عظیم مسجد دنیا بھر اسلام کے اہم اوقاف میں شامل ہو گئی۔ (۴۴)

حضرت ابوبکر صدیقؓ نے بھی متعدد اوقاف قائم کیے۔ مکہ اور مدینہ منورہ کے متعدد محلات اپنے غریب رشتہ داروں کے لیے وقف کیے۔ (۴۵)

حضرت عثمانؓ کے وقف کے متعلق بیان کیا جاتا ہے۔ فروہ بن اذینہ روایت کرتے ہیں کہ میں نے عبدالرحمن بن ابان بن عثمانؓ کے پاس ایک تحریر دیکھی تھی جس میں لکھا ہوا تھا۔

”بسم اللہ الرحمن الرحیم ہذا ماتصدق بہ عثمان بن عفان فی حیاتہ



تصدق بما له الذی بحیر بدعی ماں ابی ابی الحقیق علی ابہ ابان بن عثمان صدقہ بنتہ بنتہ لایشیری اصدہ ادا و لایوہب و لایورث شہد علی بن ابی طالب واسامہ بن زید و کتب“ (۳۶)

بسم اللہ الرحمن الرحیم یہ ہے کہ جو عثمان بن عثمان نے اپنی زندگی میں صدقہ (وقف) کر دیا۔ انہوں نے اپنے بیٹے ابان بن عثمان پر خیر میں واقع اپنا وہ مال صدقہ کیا جو ”مال ابن ابی الحقیق“ کہلاتا ہے نہ تو اس کے اصل کی کبھی خرید و فروخت کی جائے گی نہ ہب کیا جائے گا اور نہ ہی وراثت میں دیا جائے گا اس پر حضرت علی بن ابی طالب اور حضرت اسامہ بن زیدؓ وہ ہیں اور اس کو منہ دیا گیا۔ (۳۷)

”حضرت علیؓ نے اپنی ایک جہاد جس کی آمدنی چالیس ہزار دینار سالانہ تھی مورخ کے لیے وقف کر دی آپ نے مدینہ منورہ میں ہر ملک کھدوا کر مفاد عامہ کے لیے وقف کر دیا۔“ (۳۸)

امام شافعیؒ فرماتے ہیں

حضرت فاطمہؓ نے بھی اپنی زندگی میں آں ہاشم کے لیے ایک وقف قائم کیا تھا اور یہ کہ وہ زندگی بھر اپنے اس وقف کی متولیہ اور منتظمہ رہیں۔ (۳۹)

ابوبکر الخصاصی لکھتے ہیں

حضرت زبیر بن عوامؓ نے اپنے مکانات اپنے بیٹوں پر وقف کر دیئے تھے کہ نہ تو انہیں بیچا جائے گا نہ ہی وراثت میں دیا جائے گا اور نہ ہی یہ جائے گا اور ان کی بیٹیوں میں سے جو خاندان کے بغیر ہو تو ان مکانات میں بغیر کسی ضرر (روک ٹوک) کے رہ سکے گی اور اگر اپنے خاندان کے گھر چلی جائے تو پھر ان مکانات میں اس کا حق نہ ہوگا۔ (۵۰)

یحییٰ بن عبداللہ بن ابی قتادہ اپنے باپ سے روایت کرتے ہیں کہ

”معوذ بن جبلؓ خصار میں سے مالدار شخص تھے انہوں نے اپنا وہ گھر وقف کر دیا

جس کو "دارالانصار" کہا جاتا ہے اور جب حضرت معاذ دانی القضاء (نخ) تھے کہ ایک شخص نے اپنی زمین اپنے بیٹوں اور بیٹیوں پر وقف کر دی اور آپ نے اس کو جائز قرار دیا۔ (۵۱)

اسلام کی پہلی تربیت گاہ دارالارقم تھی جو کوہ صفا کے دامن میں واقع تھی۔ دعوت اسلام کی پوری تاریخ میں جو اہمیت اور اولیت اس مکان کو حاصل ہے وہ کسی دوسرے مکان کو حاصل نہیں ہے۔ یہی وہ جگہ تھی جہاں ہجرت سے پہلے نبی پاک صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم اور صحابہ کرامؓ کفار مکہ کے شر سے بچنے کے لیے جمع ہوتے اور اللہ کی عبادت کرتے اور یہی وہ مکان ہے جس کا ذکر حضرت عمرؓ کے اسلام لانے کے سلسلے میں آتا ہے۔ "حضرت ارقمؓ نے اس مکان کو اپنے بیٹوں کی بہبود اور رفاد کے لیے وقف علی الاولاد کر دیا تھا۔" (۵۲)

حضرت امیر معاویہؓ نے صحابہ کبار کے وظائف کے لیے وقف قائم کیا۔ آپ نے مساجد کی تعمیر کے لیے وقف قائم کیے۔ بصرہ کی جامع مسجد آپ کے جذبہ کار خیر کی زندہ مثال ہے۔ "انہوں نے نہر نظامہ، نہر ازرق اور نہر شہد اکھدوا کر عام لوگوں کے لیے وقف کر دیں۔" (۵۳)

ولید بن عبد الملک نے مسجد نبوی کی توسیع کا شاندار کارنامہ سرانجام دیا۔ حضرت عمر بن عبد العزیز نے آس پاس کے حجرے اور زمینیں خرید کر مسجد نبوی کے اوقاف میں شامل کیں۔ (۵۴) کار خیر کا یہ سلسلہ اتنا ہی چلتا رہا اور "سیمان بن عبد الملک خیفہ مہدی عباسی، خیفہ ہارون الرشید عباسی، مامون الرشید عباسی بن عیسیٰ اور مستنصر باللہ نے مسلمانوں کی فلاح و بہبود کے لیے اوقاف قائم کیے۔" (۵۵)

تاریخ کے اوراق کا مطالعہ کرنے سے مسلم امراء و سلاطین کے جود و سخا اور کار خیر میں طبعی میلان کا پتہ چلتا ہے۔ "جب کوئی سلطان تخت نشین ہوتا تو وہ دیگر مور

سلطنت سنبھالنے کے ساتھ ساتھ کار خیر کے لیے کچھ اوقاف ضرور قائم کرتا۔“ (۵۶) اس ضمن میں سلطان نور الدین زنگی، سلطان صلاح الدین ایوبی، احمد بن طولون، ملک المنصور، عضد الدولہ، نظام الملک طوسی، سلطان فیروز شاہ تغلق، شیر شاہ سوری، جلال الدین اکبر، نور الدین محمد جہانگیر، شاہ جہاں، اورنگ زیب عالمگیر اور ملکیوں نے اوقاف قائم کیے اور وقف کے ساتھ ساتھ واپس ریاست نے بھی اس کار خیر میں دل کھول کر حصہ لیا۔ اس ضمن میں اوقاف ریاست بھوپال اور رام پور بہت مشہور ہیں۔“ (۵۷)

قرآن و حدیث، تاریخ اور صحیح کرم کے حوالہ جات کی روشنی میں وقف کی ضرورت و اہمیت کھل کر سامنے آتی۔ ان تمام مذکورہ باتوں کا لب لباب یہ ہے کہ سلام ایک ایسا دین ہے جس نے انفاق فی سبیل اللہ کی کسی نہ کسی شکل میں تلقین کی ہے۔ ایسی تلقین کے ثمرات کی شکل میں اوقاف قائم ہوئے۔

اوقاف کا دارہ زندہ قوموں کے حساس قومی اور ملی جذبوں کا عکاس ادارہ ہے۔ اس ادارے سے معاشرے کے کمزور حصوں کو ”آب حیات“ ملتا ہے اور اس کے ذریعے قوم کی رگوں میں زندگی کے توانا جذبوں کی نشوونما ہوتی ہے۔ اس دارے کے ذریعے مسجدیں آباد ہوتی ہیں، مدارس اور تعلیم گاہیں قائم کی جاتی ہیں، بیماروں کے علاج کے لیے ہسپتال، شفا خانے اور طبی ادارے کھولے جاتے ہیں۔ اس سے یتامی، غرباء اور مسکین کی کفالت ہوتی ہے۔ نادار اور منسوک الحال لوگوں کی ماں سرپرستی ہوتی ہے۔ معذوروں اور قوم کے کمزور افراد کے لیے تعلیم و تربیت کے ادارے کام کرتے ہیں۔ لوگوں کو روزگار اور وظائف ملتے ہیں۔ الغرض وہ تمام امور انجام پاتے ہیں جن سے قوموں کو زندگی ملتی ہے اور ملتیں بقائے دوام حاصل کرتی ہیں۔ معاشرہ میں معاشی ناہمواری اور اقتصادی بحران پر قابو پایا جاتا ہے۔

## مصادر ومراجع

لقرآن الکریم، دار الشروق، بیروت، لبنان، ۱۳۹۹ھ، ۱۹۷۹ء.

- ۱- ابراهیم مصطفیٰ، المعجم الوسیط، المکتبۃ الاسلامیۃ، للطباعة والنشر والتوزیع، ستانول، ترکیا، ربیع الاول ۱۳۹۲ھ / مایو ۱۹۷۲ء.
  - ۲- ابن قدامہ، المغنی، دار الکتب المصریۃ قاہرہ، ۱۳۶۷ھ.
  - ۳- ابن سعد، الطبقات الکبری، دار احیاء التراث العربی، بیروت لبنان، ۴۱۷ھ.
  - ۴- الجصاص، ابوبکر احمد بن علی الرازی، احکام القرآن، بیروت لبنان.
  - ۵- ابوبکر الخفاف، احکام الاوقاف، دیوان الاوقاف المصریۃ، ۱۹۰۴ء.
  - ۶- ابن جوزی، عبد الرحمن بن علی بن محمد، وفاء اوفی، دار الکتب علمیۃ، بیروت، لبنان.
  - ۷- ابن کثیر، عماد الدین ابوالفداء، تفسیر ابن کثیر، مترجم، مولانا محمد صاحب، مکتبہ قدوسیہ اردو بازار لاہور، طبع اول اگست ۱۹۹۳ء.
  - ۸- ابن ہمام، شیخ کمال الدین، فتح القدیر، مطبع محمودیہ تجاریہ منسر، ۱۳۵۶ھ.
  - ۹- ابن منظور، قاموس لسان العرب، دار صادر، بیروت، لبنان، ۱۳۰۰ھ.
  - ۱۰- ابو عبد اللہ محمد بن اسماعیل، صحیح البخاری، دار مکتب احزابی، بیروت، لبنان، ۱۳۲۵ھ.
- ۲۰۰۳ء
- ۱- ابو عبد اللہ محمد بن یزید، سنن ابن ماجہ، دار احیاء التراث العربی، بیروت لبنان.
  - ۱۲- ابو عیسیٰ محمد بن عیسیٰ، سنن الترمذی، دار احیاء التراث العربی، بیروت لبنان، رجب ۱۳۷۷ھ / مارچ ۱۹۵۸ء.
  - ۱۳- ابوالاعلیٰ مودودی، تفسیر القرآن، ادارہ ترجمان القرآن، لاہور، سن شاعت نومبر ۱۹۸۲ء.

- ۴۔ ام رزی، محمد بن ابی بکر بن عبد التاؤر، مختار الصحیح، مرکز تحقیق التراث، دار الکتب  
المصریہ، ۱۹۷۶ء
- ۱۵۔ احمد بن محمد، الشرح الصغیر، دار المعارف، مصر، ۱۹۷۴ء
- ۱۶۔ اشیر اری، ابی یحییٰ ابراہیم بن علی بن یوسف، المہذب، دار الکتب المصریہ، ۱۹۵۹ء
- ۱۷۔ اشیر ازی، کتاب التیمیہ، مطبع الوعظ، قاہرہ، مصر، ۱۳۲۲ھ
- ۱۸۔ السرخسی، شمس الدین، المسوط، مطبع محمودیہ تجاریہ مصر، ۱۳۲۲ھ
- ۱۹۔ ایسیوطی، جلال الدین، تاریخ الخلفاء، مطبعہ السعدیۃ مصر، ۱۹۵۲ء
- ۲۰۔ امام ابن ساقم، امدوتہ اندلی، مطبعہ السعدیۃ مصر، ۱۳۲۳ھ
- ۲۱۔ امام احمد بن حنبل، مجموعۃ السنن، دار خیرا عربی قاہرہ مصر، ۱۳۲۳ھ
- ۲۲۔ امام مسلم بن حجاج ششی، مسیح مسلم، دار احیاء التراث العربی بیروت بہرہ،  
۱۳۷۰ھ
- ۲۳۔ الماوردی، الاحکام السلطانیہ، مطبع محمودیہ تجاریہ مصر
- ۲۴۔ امین احسن، تدبر قرآن، ادارہ فارس وونڈیشن فیورچر روڈ، لاہور، ۴۰۴ھ ۹۸۳ء
- ۲۵۔ برہان الدین علی بن ابی بکر مدنی، الحدیث، مکتبہ حبیبیہ ان پوسٹ گیٹ، ملتان
- ۲۶۔ برہان الدین بن ابی بکر، کتاب الاوقاف فی احکام الاوقاف، دار المعارف مصر
- ۲۷۔ تنزیل الرحمان، مجموعہ قوانین اسلام، درہ تحقیقات اسلامی، لاہور، ۱۹۹۸ء
- ۲۸۔ جمال الدین محمد بن محمد، سان العرب وادراسہ وریجات، بیروت
- ۲۹۔ حسن رضا، احکام الاوقاف، مطبعہ الشفیض الہادیہ بغداد، ۱۳۳۸ھ
- ۳۰۔ حسن ابراہیم، ڈاکٹر، تاریخ اسلام، مکتبہ النہضۃ المصریہ، ۱۹۶۴ء
- ۳۱۔ داء آفندی، مجمع النہر، مطبع دیوان الاوقاف المصریہ، ۱۳۳۷ھ
- ۳۲۔ ڈی۔ ایف۔ ملا، محمدان لا، ترجمہ ایم۔ اے ملک یوڈیکٹ، مطبوعہ لاہور، ۱۹۹۱ء



- ۳۳۔ سید قطب، تفسیر فی ظلال القرآن، ترجمہ پروفیسر منظور احمد، اسلامی اکادمی اردو بار بار لاہور، ۱۹۸۹ء
- ۳۴۔ سید احمد احسن، احسن التفسیر، ترجمہ شاہ عبدالقادر، المکتبۃ السلفیہ شیش محل روڈ لاہور طبع دوم ۱۴۰۵ھ/۱۹۸۵ء
- ۳۵۔ شیخ نظام، فتاویٰ عالمگیری، مکتبہ حقانیہ محلہ جنگلی پشاور
- ۳۶۔ شافعی، امام، کتاب الاحر، دار الفکر العربی قاہرہ مصر، ۱۳۴۱ھ
- ۳۷۔ شفیق الدینی، احکام الاوقاف، مطبوعہ بغداد، عراق، ۱۹۶۰ء
- ۳۸۔ عبد اللہ بن محمود بن مودود، الاختیار لتعمیل الخیر، دیون الاوقاف المصریہ، ۱۹۵۱ء
- ۳۹۔ غلام عبدالحق، احکام وقف، ادارہ تحقیقات اسلامیہ اسلام آباد، ۱۹۹۹ء
- ۴۰۔ محمد بن یعقوب، القاموس المحیط، دار احیاء الارشاد العربی، بیروت ہنس، ۱۴۱۲ھ/۱۹۹۹ء
- ۴۱۔ محمد ثناء اللہ پانی پتی، تفسیر مظہری، ترجمہ: سید عبدالدام، ایچ بی سعید کمپنی ادب منزل، پاکستان چوک کراچی، جنوری ۱۹۸۰ء
- ۴۲۔ محمد بن الحسن بن علی، وسائل الشیعۃ الی مسائل الشیعۃ، مطبع حیدری، تہران، ۱۳۸۸ھ
- ۴۳۔ محمد الشربینی، مفتی المحتاج، مطبع محمودیہ تجاریہ مصر، ۱۹۵۸ء
- ۴۴۔ محمد شفیع مفتی، معارف القرآن، ربانی بک ڈپازٹرہ شیخ چاند دل کنواں دہلی، ۱۴۱۳ھ
- ۴۵۔ محمد عبید، لکھنوی، احکام، اوقف فی الشریعۃ الاسلامیہ، دارالارشاد، بغداد، عراق، ۱۹۷۷ء
- ۴۶۔ محمد مرتضیٰ، تاج العروس من جواهر القاموس، دار الفکر للطبع و النشر والتوزیع، بیروت، لبنان، ۱۴۱۳ھ ۱۹۹۳ء
- ۴۷۔ محمد محی الدین، المختار من صحیح النبی، دار الایمان، بیروت، لبنان، ۱۳۵۳ھ ۱۹۳۳ء
- ۴۸۔ محمد مہدی اکاظمی، عروۃ الوثقی، مطبع حیدری، تہران، ۱۳۷۷ھ

- ۴۹۔ مصطفیٰ الزرق، احکام وقف، جامعہ سورہ مصر، ۱۹۳۷ء
- ۵۰۔ مقریزی، الخطط، دیوان الاوقاف، مصر
- ۵۱۔ معین الدین ندوی، تاریخ اسلام، مطبوعہ لاہور
- ۵۲۔ نجم الدین جعفر اظمی، شرایع الاسماء، دار احیاء التراث العربی، بیروت لبنان، ۱۳۷۷ھ
- ۵۳۔ وحید الزماں، صحیح بخاری (شرح)، خالد احسان پبلشرز، لاہور، ۱۹۹۹ء
- ۵۴۔ یحییٰ بن شرف ابدین، ریاض الصالحین، قدیم کتب خانہ، کراچی۔
- ۵۵۔ D F Mulla, Principles of Mahomedan Law Law Pub shing Company, Katchehry Road Lahore 1977
- ۵۶۔ The Mussalman Wakf Validating Act N VI of 1913

## اردو کے افسانوی ادب کی نقاد

Shaista Suharwardy is not so well-known as a critic of fiction but such is the quality of her work that deserves to be recognised along with her contemporary critics. The article is intended to provide here such a recognition



اردو کے افسانوی ادب کے بارے میں قلم اٹھانے والے معتبر اور صاحبِ نظر نقادوں کا ایسا کال ہے کہ میں شائستہ سہروردی کو بھی ایک نقاد کے طور پر ماننے کے لیے تیار ہوں۔ آخر انہیں اس صنفِ ادب کا نقاد کیوں نہ مانا جائے، جب کہ انہوں نے انگریزی زبان میں اس موضوع پر ایک باقاعدہ اور مسوط کتاب لکھ ڈالی اور اس مقالے پر ۱۹۴۰ء میں لندن یونیورسٹی سے پی ایچ ڈی کی ڈگری حاصل کی۔ دنیا کے بڑے علمی مراکز میں سے ایک کی مہر تصدیق کے ساتھ یہ کام انہوں نے جس شخص و خاندانی ماحول سے تحقیق رکھتے ہوئے اور جس زمانے میں کیا، ایسے واقعات کارنامے کے زمرے میں آتے ہیں۔ افسانوی ادب کی نقاد کے طور پر شائستہ سہروردی کی اصل مشکل ان کے تنقیدی مطالعے یا تنقیدی طریق کار کی پیدا کردہ نہیں بلکہ ان کی اپنی شخصیت ہے۔ وہ غیر معمولی طور پر با اثر ایک خاندان کی معزز فرد ہونے کے ساتھ ساتھ، خود بھی سیاسی و ثقافتی لحاظ سے کثیر الجہات قسم کی شخصیت کی حامل تھیں، ایسی شخصیت جو قرۃ العین حیدر کو بھی، جنہیں بھی ہم غیر معمولی اور زندگی کے حجم سے بڑا (Larger than Life) سمجھتے آئے ہیں، مثالی اور آدرشی نظر

تی تھی۔ ان تفصیلات میں جائے بغیر جو ان کی اپنی کہانی کا حصہ ہیں مگر اس کہانی کی دکاشی سے الگ جسے وہ اپنی اس کتاب میں سناری ہیں۔ کہ وہ کون تھیں، کس خانوادے سے تعلق رکھتی تھیں، ان کا خاندانی اور پھر ذاتی تعلیمی و ادبی پس منظر کیا تھا۔ ظاہر ہے کہ یہ تنقیدی سرگرمی و تنقیدی عمل، ان کی اس سٹیج الجہات شخصیت کا محض ایک پہلو ہے جو اس کتاب کی صورت میں سامنے آیا اور اس کتاب کے مکمل ہو جانے کے بعد دب کر رہ گیا۔ وہ روایتی معنوں میں نقاد نہیں ہیں۔ اس کے باوجود انہوں نے اپنے مطالعے کی وسعت اور اپنے فہم و فراست سے کام لے کر ایک پورا باضابطہ جائزہ مرتب کر ڈال، جس کی اپنی بھی حیثیت ہے۔

ان کی "شخصیت" کے بارے میں تھوری بہت معلومات سے یہ اندازہ ہو جاتا ہے کہ اپنے موضوع سے ان کی دل چسپی، ایک آزاد راہ اور ستارہ ذہن کے مطالعے کا نتیجہ تھی اور اس مطالعے کی وجہ سے انہوں نے اپنے موضوع سے راہ راست واقفیت اور ایک نوع کی جذباتی وابستگی کے ساتھ اس کا احوال قلم بند کیا ہے۔ وہ اس کہانی کا حصہ نہیں ہیں مگر اب اس سے الگ نہیں معلوم ہوتیں۔ ان کی شخصیت اور خاندانی ماحول کی تشکیل میں ایک نمایاں حصہ ان اصلاحی نادوں کا بھی تھا، جن کے بارے میں وہ اس کتاب میں قلم اٹھاتی ہیں۔ اپنے موضوع سے یہ مناسبت، ایک نقاد کے طور پر ان کی امتیازی خصوصیت ہے۔

بیگم شائستہ سہروردی نے یہ کتاب اپنے قیام انگلستان کے دوران ۱۹۳۷ء سے ۱۹۴۰ء کی مدت میں لکھی۔ اپنی خودنوشت سوانح عمری "فرام پردہ نو پارلی منٹ" (۱۹۶۳ء) میں انہوں نے اس کا ذکر صفحے ڈیڑھ صفحے میں کیا ہے، اور وہ بھی اس کے لکھنے کے دوران اپنے گھریلو انتظامات، بچوں کی دیکھ بھال اور چند ایک بزرگوں کی حوصلہ شکنی کے ذکر کے ساتھ کہ اب شادی بیاہ کے بعد اب یہ کاغذ قلم سنبھالنے کی کیا ضرورت ہے، مطلب یہ کہ

اپنی سماجی حیثیت اور خاندانی مرتبے کے لحاظ سے فرائض منصبی نبھائے جا میں۔ یوں وہ اپنی کشمکش کے ایک پہلو کا ذکر تو کرتی ہیں مگر اس کتاب کی تصنیف سے متعلق باقی معاملات سے یوں ہی سادگی سے اور کسی قدر انکسار کے ساتھ گزر جاتی ہیں۔

یہ انداز بھی ان کے مزاج کا حصہ تھا۔ عمر کے آخری حصے میں جب وہ کراچی میں مقیم تھیں، مجھے ان سے تھوڑی بہت ملاقات کا اعزاز حاصل رہا۔ عمر اور مرتبے میں بہت فرق کی وجہ سے یہ ملاقات احترام اور فاصلے کی ملاقات تھی مگر خاندان کے بزرگوں سے قربت کی وجہ سے وہ مجھ سے شفقت کے ساتھ پیش آتی تھیں۔ مجھے یاد ہے کہ ایک مرتبہ پروفیسر فرنس پریچٹ پر بحث کراچی آئی ہوئی تھیں تو ان کے ہمراہ ملاقات ہوئی تھی۔ اس وقت بیگم سہروردی آکسفورڈ یونیورسٹی پریس، کراچی سے اپنی کوئی کتاب اشاعت کے لیے تیار کر رہی تھیں۔ برسیل تذکرہ ان کی اس کتاب کا ذکر آیا تو پروفیسر پریچٹ نے ان سے فرمائش کی کہ اس کتاب کی بھی دوبارہ اشاعت کی منظوری دے دی جائے کیوں کہ یہ اپنے موضوع پر پہلی مبسوط کتاب ہونے کی وجہ سے تاریخی حیثیت کی حامل ہے، اسی لیے وہ اردو درسیات میں یہ کتاب اب بھی استعمال کرتی ہیں اور تحقیقی حوالے کے لیے مفید سمجھتی ہیں۔ پروفیسر پریچٹ نے میرے حوالے سے یہ تجویز بھی پیش کی کہ میں اس کتاب کا ایک تعارف لکھ دوں۔ لیکن بیگم سہروردی اس کتاب کی اشاعت پر کچھ نیم رضامندی رہی۔ ان کا خیال تھا کہ اس میں ایک نئے باب کا اضافہ کر کے موجودہ زمانے تک لایا جائے، پھر اشاعت کے بارے میں سوچا جائے۔ خرابی صحت اور دوسری مصروفیات کی وجہ سے وہ ترمیم و اضافے کا کوئی کام نہ کر سکیں اور اب آکسفورڈ یونیورسٹی پریس اس کتاب کو اصل صورت میں شائع کر رہی ہے۔ اس کتاب کی تاریخی حیثیت کے لحاظ سے یہی مناسب بھی ہے۔

اس کتاب سے پروفیسر پریچٹ کی واقفیت اور دلچسپی پر مجھے تعجب ہو تھا، اس



وجہ سے اور بھی کہ میں نے یہ کتاب دیکھی تک نہ تھی۔ مغرب کی مختلف یونیورسٹیوں میں اردو درسیات پر تحقیقی کام کرنے والوں کے ہاں تو اس کے حوالے برابر نظر آتے رہے مگر میں نے اردو کے نقادوں کے ہاں اس کا حوالہ نہیں دیکھا۔ ان نقادوں کے ہاں بھی نہیں جو افسانوی ادب کی تاریخ و تنقید پر اختصاص کے ساتھ لکھتے رہے۔ مصنفہ کے انتقال کے کئی برس بعد جب مجھے اس کتاب کو پڑھنے کا موقع ملا تو اس کی افادیت کے کئی پہلوؤں کا انکشاف ہوا۔ تاخیر سے سہی، میں اس کتاب کا قابل ہو گیا اور یہی اس مختصر تحریر کی وجہ تسمیہ بھی ہے۔

تنقید و تحقیق کے میدان میں بھی بیگم شائستہ سہروردی اپنی مخصوص سادگی اور پر جوش انداز کے ساتھ چلی آتی ہیں۔ وہ تنقیدی تصویر کے نیل کانٹے سے سیس نہیں ہیں اور نہ اس درسی کتاب کی حامل جو اپنی سچائی کے مقابلوں کو حوالوں کی بھرمار سے بوجھوں مارتے ہیں اور "نا قابل پڑھ" بنا دیتے ہیں۔ ان کا اسلوب و انداز مجھے مولانا حالی کے "سادگی، اصلیت اور جوش" والے فارمولے کی یاد دلاتا ہے۔ اسی وجہ سے ان کے تنقیدی عمل میں وہ جاذبیت نہیں جو ان کے بعد آئے والے نقادوں کے ہاں آج بھی محسوس کی جاسکتی ہے۔ ان میں نہ تو ممتاز شیریں کا جیسا تبحر علمی اور ادبی تفصیل اور نہ انگریزی کے منت نئے رجحانات سے واقفیت جو ممتاز شیریں کے تنقیدی عمل کی بنیاد فراہم کرتی ہے، اور نہ محمد حسن عسکری کی سی تحقیقی بصیرت جو افسانوی ادب کی تنقید کو نقد حیات سے جوڑ دیتے ہیں اور اپنی فکری صلابت کی وجہ سے ادب کو تہذیب و فکر حیات کی بنیادی مسائل سے وابستہ کر لیتے ہیں۔ بیگم سہروردی کی تنقید نہ تو شمس الرحمن فاروقی کی سی وسیع ذہنی دیکھیوں کی حامل ہے اور نہ وارث علوی کی طرح ذہانت آمیز، چلبلی اور چٹپٹے نشری اسلوب سے آراستہ و پیراستہ۔ اس کے باوجود نقاد کے طور پر بیگم سہروردی میں بعض ایسی خوبیاں ہیں جو افسانوی ادب کا جائزہ مرتب کرنے والے ہمارے بہت سے دوسرے

نقادوں میں نہیں۔

اپنی کتاب کے پہلے ہی جملے میں وہ ناول کو بساطِ ادب کی نووارد صنف بھی قرار دیتی ہیں اور اس کا رشتہ انہن کی اس ازلی و جہنی خواہش سے بھی جوڑ دیتی ہیں کہ کسی طور کہانی سنی جائے۔ اس ابتداء کے دیباچہ نگار جناب اے ایچ بارے نے ”ہنرمند مصنف“ ہے۔ کتاب کی اصل اشاعت کے دیباچہ نگار جناب اے ایچ بارے نے ”ہنرمند مصنف“ کو اس بات پر سراہا ہے کہ افسانہ نویسی کی تاریخ اور بالخصوص برطانیہ میں ناول نویسی کی تاریخ درج کرنے سے اجتناب کیا ہے اور انگریزی ناول کا آغاز کارچر ڈسن اور فینڈنگ سے متعین کرتے ہوئے اس کے حوالے کتاب میں استعمال کیے ہیں۔ انگریزی ناول میں دوسری قسط کے لیے سبق موجود ہونے کے بارے میں اصل دیباچہ نگار نے جو پتہ لکھا ہے، اس سے اتفاق ہے خیر مصنف اپنے زمانے کے عمومی انداز اور ادبی ذوق کی حامل ہے۔ چنانچہ وہ ایلیمینٹل تھ جیسے ناول نگار کا بڑے احترام و عقیدت کے ساتھ ذکر کرتی ہیں۔ لیکن وہ اپنے طور پر خاصی ”اپ نو ڈیٹ“ ہیں کہ اسی ایلمینٹل اور ور جینیٹو ف کے ساتھ پرست، ڈی ایچ، رنس اور جیمز جونز کا حوالہ دیتی ہیں اور ان کے فسانوی عمل سے واقف نظر آتی ہیں۔ میں ان کو بہ حال اس پر دو دوں گا ورنہ ہمارے مدرس نقادوں کا تو یہ حال ہے کہ آج کے زمانے میں بھی جوس کو فرانسیسی میں ناول سمجھنے والے ادیب قرار دیتے ہیں۔ یہ اور کسی کا ذکر نہیں، سچا، طہیر، رقصہ اٹھانے والے ترقی پسند جفا دیوں کا حال ہے جب کہ شہسہ ہدای جو یتیم پریم چند کی معتقد ہونے کے باوجود سراپا ”بورژوا“ رہی ہوں گی، اپنے جاز کو پایہ تکمیل پر لاتے لیتے سچا، ظہیر کے ”مندن کی ایک رات“ تک آتی ہیں اور اس کے فنی محاسن کا بھی ذکر کرتی ہیں۔ ”لندن کی ایک رات“ کو وہ ”مرکبہ عروض“ اور ”قوتِ اصوح“ جیسے ناولوں کے ساتھ رکھ کر اردو زبان کے لیے سرمایہ افتخار قرار دیتی ہیں اور اس سے برخلاف ایلمینٹل، مجنوں گورکھ پوری اور نیاز فتح پوری کے

بارے میں صاف لکھ دیتی ہیں کہ یہ بہنا مشکل ہے کہ بیس سال بعد کوئی ان کو پڑھے گا اور ان کی بس اتنی قدر ہمت ہے کہ یہ ۱۹۳۰ء میں مقبول عام افسانوں کا "نائب" ہیں اور اس لیے تاریخی توجہ سے مستحق۔ شائستہ سہروردی یہاں اپنے تشکیلی ماحول اور زمانے کے حاوی رجحانات کو توڑتی ہوئی نظر آتی ہیں اور بعد میں آنے والے زمانے نے ان کی اس رائے کی توثیق کی ہے۔

افسانوی ادب کے نقاد کے طور پر شائستہ سہروردی کا تنقیدی منہب نہ زیادہ پیچ دار ہے اور نہ Sophisticated۔ وہ کراڑ اور پلاٹ کے ساتھ ناول میں مصنف کے "نقطہ نظر" کا بھی خاص طور پر ذکر کرتی ہیں۔ ممکن ہے کہ یہ عنصر ہنری جیمز سے دس چھپی کی بدولت ان کے یہاں نمودار ہوا ہو، تاہم یہ اس موضوع پر وین بوتھ Wyhne C Booth کے دسندانہ صرار سے کئی دہائی پہلے کی بات ہے۔ دوسرا اہم تشکیلی عنصر یہ کہ ناول نے عروج کو "زندگی کے بارے میں حقیقت پسند نہ رویے" کا نتیجہ ہے اور اپنے لہجے کے اعتبار سے "جمہوری" قرار دیتی ہیں کہ اسے عوام الناس سے سروکار ہے۔ ناول کے ساختیاتی ڈھانچے کے بارے میں وہ بی ایم فورسٹر کی مداح نظر آتی ہیں جو Aspect of the Novel کے مطالعے کا نتیجہ ہو سکتا ہے، مگر ناول کے صنفی ارتقاء اور خصوصیات کا گہرا ادراک ان کے اس تنقیدی زاویے سے درپنہ نقطہ نظر سے واضح ہو جاتا ہے۔ وہ اس تنقیدی جہمیوں میں نہیں پڑتیں جو ان کی بساط سے ہم ہیں، اپنی دل چسپیوں اور ذہنی استطاعت کے مطابق اپنے لیے راہ متعین کرتی ہیں اور اسی پر کج سہج چہتی چلی جاتی ہیں کہ وہ ایک واضح "Climate of Opinion" (اسی دور کے شرع آؤں کے ناقابل فراموش الفاظ میں) کی پیداوار تھیں، اور یہی ذہنی فضا ان کے تنقیدی عمل کی بنیاد فراہم کرتی ہے۔

ایک نقاد کے طور پر شائستہ سہروردی بے پناہ خود اعتماد ہیں۔ وہ نہ تو اپنی تنقیدی

بنیاد پر شک کرتی ہیں اور نہ اپنے موضوع کے دفاع میں ادعائیت یا شرمندگی کا شکار ہوتی ہیں۔ ان کا موضوع - اردو کا افسانوی ادب - چونکہ ان کے مطالعے کا مرکز ہے اس لیے ان کی تنقید کا بھی محور ہے، اور یہ بات ان کے لیے کافی ہے۔ نہ وہ اس کی تعریف میں زمین آسمان کے قلابے ملاتی ہیں اور نہ اسے مغربی ادب کا خواہ مخواہ ہم پلہ ثابت کرنے کے لیے انہی حوالوں کی شرائط تک محدود ہو کر رہ جاتی ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ "مرآۃ العروس"، "توبۃ النصوح" اور "امراؤ جان ادا" کے ساتھ ایک ہی سانس میں "گودڑ کا دل" اور "شوکت آراء بیگم" کا بھی نام لے ڈالتی ہیں، گویا یہ سب ایک ہی وضع کی یا ایک ہی سی ادبی اہمیت کی حامل ہوں، اور ان تمام کتابوں کو دنیا کی کسی بھی زبان کے سرمایہ کے ساتھ رکھنے پر تیار ہو جاتی ہیں۔ مگر نہ تو وہ غیر ضروری طور پر انگریزی ادب سے مرعوب ہیں اور نہ اپنے مطالعے کے موضوع پر ادا کر علم و فضل کی نمائش کی دمداد، جو ہمارے اکثر و بیش تر نقادوں کا وظیرہ رہا ہے اور جس "کیچرز" میں، عسکری صاحب کے لفظ کے مطابق، میں اپنے آپ کو بھی ٹوٹتے ہوئے پاتا ہوں۔ یوں شائستہ سہروردی کا سیدھا سبھاؤ اور خود اعتمادی مجھے قابل رشک معلوم ہوتی ہے۔ بلکہ میں تو یہاں تک کہوں گا کہ وہ اگر انگریزی پڑھ کر اردو ادب کے بارے میں قلم اٹھانے والے ان تمام لوگوں سے بدرجہا بہتر نظر آتی ہیں جو اردو کے ہر ادیب کو یہ تو کسی مغربی ادیب کا ہم سر قرار دیں گے اور انگریزی ادیب کے برابر نہیں تو پھر کوڑے پر پھینکنے کے لائق۔ چنانچہ رام بابو سکسینہ کے لیے ضروری ہے کہ نظیر اکبر آبادی کو اردو کا ٹیکسیر قرار دے ڈالیں اور ممتاز شیریں کے لیے لازمی ہے کہ وہ منٹو کو موپساں اور بیدی کو ہمارا چیخوف قرار ڈالیں۔ اس کی بدترین مثال تو بیگم سہروردی کے ایک معاصر، ڈاکٹر محمد صادق کے ہاں ملتی ہے جنہوں نے اردو ادب کی تاریخ انگریزی میں لکھتے ہوئے، جابجا اردو کے ادیبوں کو کسی نہ کسی مغربی شاعر یا ادیب سے بھڑا دیا ہے اور اس بات پر برا فروختگی کا اظہار کیا ہے کہ اردو کا ادیب

بے چارہ کم تر ہی رہ گیا۔

لیکن اندازِ نظر کا تفصیلی اجلاس نصف رسل سے لکھا ہے اور اس کا عنوان یوں قائم کیا ہے۔

-How Not to Write the History of Urdu Literature

شاستہ سہ اردو نے اُرچہ ایک جَدِ نذیر احمد دھین آسن قر راسے ڈا ہے تاہم وہ اس قسم کی خام خیالی کی مرتکب کم ہوتی ہیں۔ اس کی تنقیدی رائے غلط ہو سکتی ہے مگر بے تکی اور بے بنیاد نہیں۔

اردو ادب کے بارے میں ٹرینیڈی میں لکھنے والے ان رعب کھائے ہوئے نقادوں کے ساتھ ساتھ وہ محکمے اردو ادب کے بارے میں اردو میں لکھنے والے ان ہیبت زاہ نقادوں سے زیادہ معقول معلوم ہوتی ہیں جو لکھتے وقت مدافعتی اور تخفیف زاہ (Reductionist) اندازِ نظر اپناتے ہیں۔ اسی لیے ان کی یہ کتاب افسانے کے بارے میں عبدالقادر سروری اور ناول کے بارے میں علی عباس حسینی اور ڈاکٹر احسن فیروقی جیسے محترم دیوبوں کی کتابوں سے زیادہ مفید ثابت ہو سکتی ہے۔ وہ علی عباس حسینی ہوں یا ڈاکٹر احسن فیروقی، ناول سے اپنی تنقیدی دل چسپی کو اردو میں اس صنف کے بہتر سرمایے کی تفہیم و تعبیر کی غرض سے بروئے کار لانے کی کوشش میں صرف چند بڑے ناموں تک محدود ہو کر رہ جاتے ہیں۔ ناول کے ایک پرے اور وہ تشکیلی اور مجبوری حیثیت سے دیکھتے ہیں کہ ان کو اپنے تنقیدی جائزے میں صنف کے آغاز کے فوراً بعد ہم عصر یا جدید دور تک پہنچنے کی عجلت ہے۔ اس راستے میں جو بڑے نام ہیں، ان پر رکنے کے لیے تو وہ مجبور ہیں باقی سب چھوٹی منجھولی کتابوں کو وہ جلدی جلدی سمیٹ لیتے ہیں۔ نقادوں کے اس رویے کی وجہ سے ہمارے ہاں ان ناول نگاروں کے کام سے واقفیت بھی ادھوری ہے اور ایک ادبی صنف کے طور پر ناول کی تشکیلی دور رس کے سرمایے کی شہ زہ بندی کا



احساس بھی خام۔ شائستہ سہروردی نے نذیر احمد اور شرر کے بعد ان سے متاثر ہو کر اسی انداز میں نکتے والے ناول نگاروں پر علیحدہ باب قائم کیا ہے اور خاتون نکتے والیوں پر علیحدہ باب۔ سی طرح افسانے کے ضمن میں وہ ۱۹۰۰ء سے لے کر ۱۹۲۵ء تک افسانے کا جائزہ بھی لیتی ہیں اور ایک علیحدہ باب میں ان خواتین افسانہ نگاروں کے کام کو بھی موضوع بناتی ہیں جو جدید اردو ادب میں ثقافتی معنویت (Cultural meaning) کے لحاظ سے نہ صرف ایک اہم واقعہ ہے بلکہ افسانے کے فروغ میں اس کے تسیلی اثرات کو نظر انداز کرنا مشکل ہے، حالانکہ ہمارے محترم نقاد یہ کام بھی آسانی کے ساتھ کرتے آئے ہیں۔

انیسویں صدی کی نثری اصناف کا جائزہ دیتے ہوئے، معروف محقق سرینیسٹر ہیڈ (Christina Oesterheld) نے اپنے اس قدر مقالے Entertainment and Reform میں ایک جگہ شائستہ سہروردی (آر مینڈ) کا حوالہ یوں دیا ہے کہ انہوں نے بعض ایسے minor ادیب بھی اپنے جائزے میں شامل کر دیے جن کو ڈاکٹر صادق چھوڑ جاتے ہیں۔ مقالے میں تو مثالیں موجود نہیں ہیں مگر مجھے فوراً محمدی بیگم کا نام یاد آتا ہے جن کے بارے میں عامر حسین نے عمدہ مقالہ بھی لکھا ہے اور تخلیقی طور پر ایک افسانے کی بنیت میں بھی شامل کیا ہے۔ شائستہ سہروردی کا ذکر کرنے کے بعد وہ اس اہم نکتے کی نشاندہی کرتی ہیں۔

It seems that, in the process of canonising the history of Urdu Literature, a very rigid selection took place, resulting in the portrait of a few peaks in an other wise barren landscape. This is reflected in the curricula of Urdu at colleges and universsities in

## India and Pakistan.

اسی مضمون میں آگے چل کر وہ میرے ایک پرانے مضمون "حیرتی ہے زمین" کا حوالہ دیتے ہوئے کہتی ہیں کہ یہ مضمون اردو ناول کے مطالعات کے ایک مرکزی نقص کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ مگر انہیں اعتراض ہے کہ میری اپروچ بھی ان چند بڑے ادیبوں تک محدود ہے جنہوں نے "high literature"، یعنی ادبی حسن و معیار کے حامل ناول میں نام حاصل کیا۔ ان کو شکایت ہے کہ متبول عام نادوں کا وسیع ذخیرہ تحقیق کے محور سے نسبتاً باہر رہا ہے جو تجزیاتی مقاصد کے لیے تیار کیا گیا۔ محترمہ کا اعتراض بجا ہے لیکن وہ یہ بھول گئیں کہ میں تنقیدی مضمون لکھ رہا ہوں، تحقیقی نہیں اور میرا موضوع اس دور کے ناول کی ساخت اور تنقیدی شعریات ہے، اس دور کی وہ سماجی، سیاسی کیفیت نہیں جو ان ناولوں کو ایک متن کے طور پر تیار بھی کرتی ہے اور اس معاشرے کی مخصوص سماجی اہمیت دے کر ایک مخصوص Production بھی بنا دیتی ہے۔ ادبی اہمیت کے حامل چند بڑے بڑے ناموں کے ارد گرد بکھرے ہوئے وہ بہت سے چھوٹے یا کم اہم نام جو ایک پیچیدہ سماجی عمل کا نتیجہ بھی ہیں اور اس کے عکاس بھی، ان کا اندازہ شائستہ سہروردی کی اس کتاب سے ہو سکتا ہے کہ ان کا تعلق ان بڑے ادیبوں کے کارنامے سے کس طرح قائم تھا۔ کئی مختلف دھاروں پر مشتمل اور ایک نسبتاً قلیل مدت میں واقع ہونے والے اس ارتقائی عمل جیسا اندازہ شائستہ سہروردی کے ناولوں سے ہوتا ہے، نہ تو ڈاکٹر صائق کی کتاب سے ہوتا ہے اور نہ علی عباس حسینی و ڈاکٹر احسن فاروقی کے تنقیدی جائزوں سے۔ اس اعتبار سے شائستہ سہروردی کی کتاب ناول اور افسانے کی صنفی تاریخ کے شعور سے زیادہ پر مایہ نظر آتی ہے۔

پروفیسر کرشنن ایسٹری ہیڈ کا محمولہ ہاں، مقالہ انیسویں صدی میں ہندوستان کی ادبی

تاریخ نویسی کے بارے میں اس مجموعہ مقالات میں شامل ہے جسے India's Literature

History کے نام سے اسٹوارٹ بلیک برن اور وسو دھا ڈالمیا نے مرتب کیا ہے (نئی دہلی، ۲۰۰۴ء)۔ اس کتاب کے مقدمے میں بعض ایسے امور کی نشان دہی کے ساتھ ساتھ کہ جن سے مجھے شائستہ سہروردی کی کتاب کی تنقیدی افادیت کو سمجھنے میں مدد ملی، انیسویں صدی کے ادبی مورخوں کے بارے میں یہ اعتراض بھی کیا گیا ہے کہ وہ نوآبادیاتی قوم پرست تفریق پر توجہ صرف کر کے انیسویں صدی کے تمام تر ادب کو اسی تفریق کی پیداوار قرار دے کر یا محض نوآبادیاتی تشکیل یا قوم پرستانہ رد عمل سمجھنے لگتے ہیں۔ اسی طرح وہ روایت اور جدیدیت (modernity) کے درمیان یوں درجہ بندی کرتے ہیں کہ جیسے وہ سائنس اور monolithic حقیقتیں ہوں۔ فضل مرتبین کا نقطہ نظر یہ ہے کہ

Tradition and modernity weaved themselves mediated and constructed through the complex cultural interaction that characterises this century...

اس صدی سے ان کی مراد ظاہر ہے کہ انیسویں صدی ہے جو ان کی کتاب کا اصل موضوع ہے۔ لیکن روایت اور جدیدیت کے بارے میں ایک سیاہ بر سفید اور دو قطبی رویہ جو چیز سفید نہیں، وہ سیاہ ہے۔ لہذا ہر وہ چیز جو روایت نہیں، جدید ہے۔ سفید اچھا ہے، سیاہ برا۔ اسی طرح روایت بھی۔ معاصر اردو تنقید میں بارہا دیکھنے میں آتا ہے۔ سادہ ہونے کے باوجود، شائستہ سہروردی اسی نوع کی سادہ لوحی سے آزاد ہیں۔

ایک نقاد کے طور پر ان کو یہ آزادی، اپنے موضوع سے دل چسپی و وابستگی نے عطا کی ہے۔ وہ اپنے موضوع کے بارے میں اپنے مطالعے کی روشنی میں بے تکان اس طرح لکھے جاتی ہیں کہ انہیں اس طرح کے امکانی خطرے نہ تو نظر آتے ہیں اور نہ مول لینے پڑتے ہیں۔ وہ اپنی پسند کی اور جمع کی ہوئی کتابوں کا کم و بیش زمانی ترتیب میں رکھ جاتی ہیں اور ان کا ایک اجمالی جائزہ لینے میں مشغول ہو جاتی ہیں۔ ان کا ادبی طریق کار

وہی پرنا دھرانہ، امڈ فیشنڈ طریقہ ہے۔ مطالعہ۔ اس کے سوا ان کا کوئی مطمح نظر نہیں۔ وہ کتابوں کو پڑھ کر اور بعض مرتبہ جوز کر کے قلم کر رہی ہیں اور پھر اس رائے کا بے کم و کاست ظہر کر دیتی ہیں۔ ان کی یہ رائے برہ راست مطالعے اور واقفیت سے پیدا ہوئی ہے، اور نقاد کے طور پر یہی ان کے تنقیدی اوزار ہیں۔ ان ہی کے ذریعے سے وہ تنقیدی یا قدرتی فیصلے تک پہنچتی ہیں۔ مثال کے طور پر وہ شرر کے بارے میں لکھتے ہوئے اور شرر کی خاصی بڑی تعداد میں کتابوں کو کھنگالنے کے بعد رائے ظاہر کرتی ہیں کہ تاریخی ناولوں سے کہیں زیادہ، شرر کے معاشرتی ماحول اہم ہیں۔ یہ رائے ہمیں چونکاتی ضرور ہے لیکن شرر کے افسانوی سرمایے کو اس کے بعد متوجہ اس طرح کھنگال گیا ہے اور نہ کسی دوسرے نقاد نے یہ رائے ظاہر کی ہے۔ اس اعتبار سے وہ شرر کے نقادوں میں بھی منفرد ہیں اور اردو افسانوی ادب کے نقادوں میں بھی۔

شائستہ سہروردی کی واقفیت عموماً ہی نہیں افقی بھی تھی کہ اس میں زمانی ابعاد بھی شامل ہیں۔ وہ اپنی واقفیت کو پرانی داستانوں اور فورٹ ولیم کالج سے شروع کر کے سجاد ظہیر، حمد علی، رشید (جہاں) ظفر اور عصمت چغتائی تک لے آئی ہیں۔ بلکہ انہوں نے تو حمد ندیم قاسمی کا بھی ذکر کر رکھا ہے۔ یوں اس اعتبار سے دیکھا جائے تو ہمارے بزرگ قاسمی صاحب اس پل کی طرح نظر آتے ہیں کہ جس سے تاریخ کا ایک دھڑ آج کے ہمارے اس دور سے جا ملتا ہے۔ اصل میں شائستہ سہروردی کو ایک زمانی Advantage اس دور کی بھی حاصل ہے کہ جب وہ لکھ رہی تھیں۔ ان کی کتاب کا زمانہ تحریر وہ وقت تھا جب عصمت کے ساتھ ساتھ منٹو، کرشن چندر اور بیدی کے بہترین تحریروں کا وقت آ گیا تھا (سرچہ شائستہ سہروردی کے ہاں ان کا ذکر نہیں آ سکا۔ یاد کیجیے کہ میمر نے ناول کے بارے میں اپنا شہرہ آفاق مضمون لکھتے وقت ڈی ایچ رائس کو کہیں ”غائب“ ”دوہ عقب“ (dusty rear) دیکھ لیا تھا جو نقد کی پیش بینی کی عمدہ مثال ہے)





ڈاکٹر رشید امجد

جدید سندھی ادب - ایک جائزہ

By virtue of its antiquity and literary output, Sindhi occupies a very important place in Pakistani languages. Sindhi literature has kept pace with the times not only by virtue of style and techniques but also with regard to contemporary trends. The present article is a critical analysis of Syed Mazhar Jamil's research-oriented book on *Jadeed Sindhi Adab*.



پاکستانی زبانوں میں سندھی زبان کو اپنی قد مت اور ادبی ذخیرہ کی وجہ سے ایک خاص ہیئت حاصل ہے۔ پاکستان بننے کے بعد اردو کے پھیلاؤ نے ابلاغ کے بہتر ذرائع کی وجہ سے مختلف علاقوں کے ادیبوں کو اپنی طرف متوجہ کر لیا جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ دوسری زبانوں میں ادبی تخلیقات خاصی کم ہو گئیں اور آہستہ آہستہ مرزئی دھارے سے بھی دور ہوتی گئیں، لیکن سندھی ادیبوں نے اپنی روایت اور زبان سے رشتہ نہیں توڑا، چنانچہ سندھی ادب ہمیشہ قومی زبان کے ساتھ قدم ملا کر چلتا رہا۔ موضوعاتی حوالے ہی سے نہیں فنی اور تکنیکی سطح پر بھی سندھی ادب عصری رویوں اور رجحانات سے ہم آہنگ رہا۔ پاکستانی زبانوں کے ادب کا عمومی جائزہ لیں تو یہ بات واضح طور پر محسوس ہوتی ہے کہ سندھی ادب کے سوا، دوسری پاکستانی زبانوں کا ادب بڑی حد تک ان نئے رجحانات خصوصاً فنی اور تکنیکی

تبدیلیوں سے محروم ہے جو اردو میں عصری حوالوں سے ہوئی ہیں۔ یہ اس بات کا اظہار ہے کہ سندھی ادیب اپنی زبان کی محبت کے ساتھ ساتھ نئی تبدیلیوں سے بھی آشنا ہیں۔ پاکستان کی زبانیں، اردو کے علاوہ نشر و اشاعت کی دشواریوں کا سامنہ بھی کرتی ہیں مثلاً پنجابی ایک بڑے علاقے کی زبان ہے مگر اس میں کوئی اور زمانہ نہیں، اخبار نکلتے ہیں اور بندھو جاتے ہیں۔ ادبی رسالوں کی تعداد نہ ہونے کے برابر ہے۔ یہی حال پشتو، بلوچی اور کشمیری کا ہے لیکن سندھی کو یہ مسئلہ نہیں، سندھی ادیب کو اشاعت کا کوئی بڑا مسئلہ نہیں۔ اس کو پڑھنے والے بھی موجود ہیں۔ یقیناً اس میں سندھی ادیبوں کی کاوشوں کو بھی بڑا دخل ہے۔ اسی لیے آج سندھی ادب اپنے معیار اور تعداد کے حوالے سے اردو زبان کے ادب سے کسی طرح پیچھے نہیں۔

تخلیقی ادب کے ساتھ ساتھ سندھی زبان میں تنقید و تحقیق کی بھی ایک مضبوط روایت موجود ہے۔ سندھی ادب کے بے شمار تراجم اردو زبان میں بھی ہوئے ہیں۔ اس لیے اردو داں سندھی ادب سے ناواقف نہیں لیکن سید مظہر جمیل نے جس پھیلاؤ تحقیق اور محنت کے ساتھ سندھی ادب کے جدید میلانات و رجحانات کو متعارف کر دیا ہے۔ وہ ایک منفرد کاوش ہے۔ کہنے کو کتاب کا نام جدید سندھی ادب ہے لیکن جدید سندھی ادب کی روایت کو تلاش کرتے ہوئے وہ ماضی کی گہرائیوں میں اترتے ہیں۔ انہوں نے اپنے سفر کا آغاز سندھی زبان و ادب کی ابتدا سے کیا ہے۔ چنانچہ یہ کتاب سندھی ادب کا ایک بھرپور تحقیقی جائزہ ہی نہیں، سندھی ادب کی ایک مبسوط اور معیاری تاریخ بھی ہے، اس لیے کہ ادبی تاریخ کے جو لوازم گنائے جاتے ہیں وہ سب اس کتاب میں موجود ہیں۔

کتاب کے پہلے دو ابواب معاشرتی و تہذیبی تغیرات اور تاریخی و معاشرتی تناظر سے متعلق ہیں۔ پہلے باب میں عروج و زوال کے عالمی فلسفے سے بحث کرتے ہوئے وادی سندھ میں تہذیب کے ابتدائی آثار تلاش کیے گئے ہیں۔ سندھ کے قدیم تاریخی ماخذات

سے گزر کر سندھی پر پڑنے والے مختلف اثرات کا جن کا تعلق برصغیر کی مجموعی تاریخ سے ہے جائزہ لیا گیا ہے۔ اشوک سے محمد بن قاسم تک جو مختلف قومیں اور ان کے اثرات وادی سندھ میں آئے ان کا تاریخی پس منظر میں جائزہ لیا گیا ہے۔ یہ جائزہ کسی تعصب کی بنیاد پر نہیں بلکہ حقائق اور ان کے اثرات کی بنیاد پر ہے جو ایک محقق کا بنیادی فرض ہے۔ اس باب کو سندھ پر مختلف اوقات میں ہونے والے تہذیبوں اور ان کے اثرات کی تاریخ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔ دوسرا باب سندھ کے مقامی خمرنوں کے حالات سے متعلق ہے، اس باب کا خصوصی حصہ وہ ہے جو سندھ میں یورپی اقوام کی آمد اور ان کے اثرات پر مشتمل ہے۔ سندھ کی اس دور کی سیاست میں برٹش انڈیا کمپنی کا کھیل اسی بساط پر ہے جو بنگال اور بعد میں پورے ہندوستان میں بچھائی گئی تھی، مزے کی بات یہ ہے کہ مختلف چھوٹی چھوٹی ریاستوں نے یہاں بھی وہی کردار ادا کیا جو دیگر ہندوستان میں، دیکھا گیا۔ انگریزوں نے سندھ کو تباہ و برباد بھی کیا اور جدید سندھ کی بنیاد بھی رکھی، لیکن یہ جدت انگریزوں کے اپنے مفاد میں تھی۔ دیگر ہندوستان کی طرح یہاں بھی انہوں نے بھدائی کے وہی کام کیے جو ان کے اپنے مفاد میں تھے۔ زبان و ادب کی ترویج و اشاعت کے حوالے سے بھی انگریزوں کے مقاصد متعین تھے اور انہوں نے، یہی درجے میں رہتے ہوئے سندھی زبان خصوصاً رسم الخط کی طرف توجہ کی، لیکن جس طرح فورٹ ویمن کانج کے سیاسی مقاصد نے غیر ارادی طور پر اردو زبان میں سادگی کو فروغ دیا۔ اسی طرح سندھی زبان کو انگریزی افزوں کے لیے لازمی قرار دینے کے فیصلے نے سندھی زبان کے فروغ میں ایک کردار ادا کیا۔

”۱۸۵۱ء میں کمشنر سر ہارنل فریر نے ایک حکم نامہ جاری کیا کہ

سرکاری افسر سندھی میں امتحان پاس کریں تاکہ سندھی رعایا تک ان

کی براہ راست رسائی ممکن ہو سکے۔ اس مقصد کے پیش نظر سندھی

زبان کے لیے ایک جدید رسم الخط کا تعین بھی ضروری تھا۔

یہ وہی مقصد اور سوچ تھی جس کی بنیاد پر فورٹ ولیم کالج وجود میں آیا تھا۔

کتاب کا تیسرا باب سندھی زبان، اس کے رسم الخط اور قواعد و لغت سازی کے مباحث پر مشتمل ہے۔ سندھی زبان برصغیر کی قدیم زبانوں میں شمار ہوتی ہے۔ مرزا قليچ بیگ سندھی زبان کا تعلق آریاؤں کی قدیم زبانوں سے جوڑتے ہیں۔ ان کے نزدیک یہ پراکرت کی بیٹی اور سنسکرت کی نواسی ہے۔ مگر سندھی ماہر سانیات بھی سندھی کو بگڑتی ہوئی سنسکرت قرار دیتے ہیں لیکن ڈاکٹر نبی بخش بلوچ مختلف راے رکھتے ہیں۔ ان کے خیال میں سندھی زبان سنسکرت سے بھی قدیم ہے۔ گویا سندھی زبان کی تاریخ برصغیر کی کئی زبانوں کے مقابلہ میں بہت قدیم ہے جس سے اس کی تاریخی اہمیت واضح ہوتی ہے۔ سید مظہر جمیل زبان کی اس بحث میں مختلف مغربی اور مشرقی ماہر سانیات کی آراء درج کرنے اور ان پر تنقید کرنے کے بعد کہتے ہیں۔

”اب صورت حال یہ ہے کہ سندھی زبان کے ماہرین دو مشتین وضع طور پر تین گروہوں میں تقسیم ہو چکے ہیں۔ ایک گروہ سندھی زبان کو سنسکرت، قدیم پراکرت وغیرہ کی زائیدہ بتاتا ہے جب کہ دوسرا گروہ سندھی زبان کو سنسکرت سے بھی قدیم تر اور اپنی ذات میں مکمل زبان ٹھہراتا ہے اور سنسکرت اور سندھی کو ایک ہی ماخذ کی زائیدہ جانتا ہے۔ تیسرا گروہ جس کی سربراہی ڈاکٹر نبی بخش بلوچ کرتے ہیں، اس خیال کا حامی ہے کہ سندھی زبان کسی قدیم سومیری، عبرانی یا مغرب سے آئی ہوئی زبان سے نکلی ہے اور اس کی ساخت اور صوتیات سنسکرت کی ساخت اور صوتیات سے مختلف ہیں۔

بھارت کے سندھی دانشور ڈاکٹر نبی بخش بلوچ کی راے سے اس لیے

اتفاق نہیں کرتے کہ ان کے نزدیک عربی رسم الخط کی وجہ سے سندھی زبان کا مزاج بدل گیا ہے۔ ان کی رائے میں اُردو سندھی دیوناگری یا گورکھی میں لکھی جائے تو اس کی اصل سنسکرت سے جائے گی۔“

یہ بیان ان لوگوں کے لیے قابل غور ہے جو اردو کو عربی کی بجائے رومن رسم الخط میں لکھنا چاہتے ہیں۔ رسم الخط صرف لکھنے کا ایک انداز نہیں، اس کے پس منظر میں پوری تہذیبی روایت اور قوم کی ذہنی و تخلیقی تاریخ ہوتی ہے۔

کتاب کے چوتھے باب جسے زندہ روایت کا سفر کہا گیا ہے۔ سندھی ادب کے آغاز اور ان فنکاروں کے جائزے پر مشتمل ہے جنہوں نے سندھی ادب کی بنیاد رکھی اور زندہ روایت کے طور پر آج بھی موجود ہیں۔

اگلے ابواب میں سندھی ادب کی مختلف اصناف، شعری و نثری فنکارانہ محاکمہ کیا گیا ہے۔ ان ابواب میں تحقیقات کے ساتھ ساتھ لکھنے والوں کے فنی سفر کا جائزہ بھی شامل ہے۔ تخلیقی ادب کے پہلو بہ پہلو تنقید و تحقیق کے میدان میں ہونے والی عہد بہ عہد سررمیوں پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ جس سے سندھی ادب کا، ماضی اور حال پوری طرح سامنے آ جاتا ہے۔ ایک باب سندھی میں لکھے جانے والے مزاحمتی ادب سے متعلق ہے جو اس حوالے سے اہم ہے کہ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ مختلف جبری ادوار میں سندھی ادیب نے اپنا کردار کس طرح ادا کیا ہے۔ کتاب کے آخری باب میں سرحد پار کے سندھی ادب کا جائزہ لیا گیا ہے اور اہم لکھنے والوں کی تحقیقات سے متعارف کروایا گیا ہے۔ جس کی وجہ سے یہ کتاب پورے سندھ کا احاطہ کر لیتی ہے۔

تاریخ ادب اور سیاسی سماجی پس منظر کے بیان کے ساتھ ساتھ اس کتاب کی ایک اور خوبی یہ ہے کہ منتخب سندھی تخلیقات کے اردو تراجم بھی شامل کیے گئے ہیں جن کی وجہ سے سندھی زبان سے ناواقف لوگ بھی اس کتاب سے پوری طرح لطف اندوز ہو سکتے



ہیں۔ سید مظہر جمیل نے جس محنت اور لگن سے یہ کام کیا ہے ان چند صفحات میں اس کی تفصیل بیان کرنا ممکن نہیں۔ محمد ابراہیم جو یو نے اس سلسلے میں بنیادی بات کہی ہے ”مظہر جمیل نے اپنے موضوع سے متعلق ضروری مواد کو غیر معمولی جاں فشانی اور لکھن کے ساتھ جمع کر کے مناسب اور موثر انداز میں سمیٹا ہے، ویسے تو کتاب کا موضوع ”جدید سندھی ادب“ ہے لیکن مظہر جمیل نے سندھی ادب کے کلاسیکل اور ادائیگی مہدے خصوصیات پر بھی تفصیل سے روشنی ڈالی ہے اور سندھ کی معاشرتی تبدیلیوں کے پس منظر میں سندھی ادب کے رویوں اور رجحانات کو صحیحی طرح اجاگر کیا ہے۔“

ادبی تاریخ لکھنے کے سلسلے میں مورخ کو جن مراحل سے گزرنا پڑتا ہے۔ ان میں پہلا مرحلہ مواد کی فراہمی ہے۔ دوسرا اسی مواد کو تحقیق کی چھنی سے گزارنا ہے، ترتیب و تحریر کا مرحلہ اس کے بعد آتا ہے۔ پہلے دونوں مرحلے تلاش کے ساتھ ساتھ جذباتی لگن چاہتے ہیں۔ مظہر جمیل کے یہاں یہ دونوں باتیں موجود ہیں۔ ان کی ایک انفرادی خوبی یہ ہے کہ وہ صاحب ذوق ہیں اور مواد کی چھان بچھان میں معیار اور نیمہ معیار کی تمیز کر سکتے ہیں۔ ان کے مقاصد میں صرف سندھی ادب کی تاریخ لکھنا شامل نہیں تھا بلکہ اس حوالے سے انہوں نے سندھ کے مسائل کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ تقسیم کے بعد سندھ جن آشوب سے گزرا ہے اور مختلف با اثر اور حاکم طبقوں نے اپنے مفاد کے لیے جس طرح سندھی اور غیر سندھی کی تفریق پیدا کی ہے وہ زیادہ دور کی بات نہیں۔ آج کا سندھ ایک نئی کروٹ لے رہا ہے۔ سماجی شعور نے سندھیوں کو غیر اہم نعروں سے نکال کر حقیقی مسائل سے آشنا کیا ہے۔ سید مظہر جمیل کو اس کا پورا احساس ہے وہ کہتے ہیں

”میں سمجھتا ہوں جدید سندھی ادب ہی جدید سندھ کے فکری اور سماجی

عوامل کا آئینہ دار ہے اور اس نے سندھی معاشرے، تاریخ، سیاست،

ثقافت، قومی سائیکی اور مستقبل کی بابت متعدد اہم سوال اٹھائے ہیں۔“

انہوں نے کوشش کی ہے کہ یہ کتاب محض تذکرہ نگاری تک محدود نہ رہے بلکہ ان میلانات، رجحانات اور رویوں کی تلاش کرے جو سندھی ادب کے حوالے سے سندھیوں کے خوابوں کے ترجمان ہیں۔ سید مظہر جمیل ایک قوم پرست ترقی پسند ہیں۔ وہ ادب کی جمالیاتی قدروں کو ساجیت سے الگ نہیں کرتے۔ اس لیے سندھی ادب کے جائزے میں انہوں نے تخلیقی عمل اور اس کی جمالیاتی اقدار کے ساتھ ساتھ ان سماجی سیاسی رویوں کو بھی اہمیت دی ہے جو مختلف ادوار میں سندھی ادب کے بنیادی رجحانات رہے ہیں۔ سید مظہر جمیل کو سندھی زبان و ادب سے گہرا لگاؤ ہے اردو اور سندھی دونوں زبانوں پر دسترس کی وجہ سے ان کے اظہار میں کوئی مکتب نہیں۔ وہ خود کہتے ہیں کہ ”سندھی ادب سے شغف ہمیشہ میرے شوق فراواں کا حصہ رہا ہے۔“ اس شوق کا ایک اظہار تو ان کی کتاب ”آشوب سندھ اور اردو فکشن“ میں ہو چکا ہے۔ یہ کتاب بھی حوالہ کی کتاب کا درجہ رکھتی ہے۔ ان کا یہ تازہ سفر بھی اسی شوق کی عاشقانہ روداد ہے۔ اس کتاب کی سندھی زبان و ادب میں تو جو اہمیت ہوگی سو ہوگی لیکن اردو داں طبقہ کے لیے اس کی بہت زیادہ اہمیت ہے۔ پروفیسر فتح محمد ملک نے درست کہا ہے:

”جدید سندھی ادب کی اتنی جامع اور مکمل عکسی تصویریں اس سے قبل

کسی ایک ہی جگہ یوں اردو قاری کے سامنے موجود نہ تھیں۔ مظہر

جمیل کی مذکورہ کتاب کے توسط سے آج ہم سندھی ادب کی بابت

خود کو زیادہ با علم اور سندھی ثقافت کی رمزیت سے خود کو کہیں زیادہ

سرشار پاتے ہیں۔“

یہ کتاب محض ادبی تاریخ نہیں بلکہ سندھی کی ایک جامع دستاویز ہے جس میں عہد بہ عہد

ہونے والی مجموعی تبدیلیوں کی عکاسی کی گئی ہے۔ ممتاز مہر کی رائے میں  
 ”اس میں سندھی سماج اور معاشرے میں رونما ہونے والی تبدیلیوں  
 اور سیاسی و معاشی حالات کے زیر اثر پیدا ہونے والی ادبی رویوں اور  
 رجحانات کا جس انداز میں جائزہ لیا گیا ہے اس سے ادب اور  
 معاشرے کے درمیان نظر آنے والے رشتے زیادہ واضح ہو کر  
 سامنے آ جاتے ہیں۔ سید مظہر جمیل ایک نظریاتی شخص ہیں۔ انہوں  
 نے سندھی ادب کو اس کے سیاسی سماجی حوالے سے سمجھنے اور سمجھانے  
 کی کوشش کی ہے یوں یہ کتاب سندھی ادب کی ایک عمومی تاریخ نہیں  
 بلکہ سندھ کی سماجی، معاشرتی اور سیاسی تاریخ ہے جس کے مطالعے  
 سے سندھ اپنے پورے سیاق و سباق کے ساتھ سامنے آ جاتا ہے۔“

مشفق خواجہ کہتے ہیں:

”مظہر جمیل نے اس کتاب میں یوں تو جدید سندھی ادب کا جائزہ  
 لیا ہے، لیکن حقیقت یہ ہے کہ انہوں نے اس ادب کو صدیوں کے  
 سیاق و سباق میں جس انداز سے دیکھا، وہ ان کی محققانہ کاوش اور  
 ناقدانہ بصیرت کا بین ثبوت فراہم کرتا ہے۔“

یہ یقیناً سید مظہر جمیل کے صاحب مطالعہ ہونے کے ساتھ صاحب ذوق ہونے کی دلیل  
 ہے۔ انہوں نے جس محنت سے سندھ کی تاریخ کو اس کی جڑوں سے تلاش کیا ہے۔ اس  
 کے لیے نہیں سالہا سال محنت کرنا پڑی ہوگی۔ مظہر جمیل اردو اور سندھی دونوں زبانوں پر  
 عبور رکھتے ہیں۔ سراج الحق کی یہ بات باطل درست ہے کہ

”حیرت کی بات ہے کہ اس زمانے میں جب فراہمی مواد ایک مشکل  
 کام ہے، انہوں نے اس قدر مواد حاصل کرنے میں کس طرح

کامیابی حاصل کر لی۔“

یہ کام ایک شخص کا نہیں ادارے کا ہے۔ سید مظہر جمیل نے اسے تنہا مکمل کر کے ایک نئی تاریخ مرتب کی ہے، خصوصاً اس لیے کہ وہ خود سندھی نہیں، ڈاکٹر فہمیدہ جس نے درست کہا ہے کہ سندھی زبان و ادب پر اتنی جامع کاوش کسی سندھی بولنے والے محقق نے بھی نہیں کی۔

یہ کتاب قومی یک جہتی میں اتنے بدلتے مثبت رجحان کی ترجمان ہے جو اب پاکستانی قومیتوں میں جنم لے رہا ہے۔ ایک اردو بولنے والے نے جس طرح لسانی رابطوں کی نئی بنیاد رکھی ہے وہ مستقبل ہی باہمی اعتماد اور بھائی چارے کی علامت ہے۔ ایک عرصہ تک سندھی زبان اور کچھر سے دور ہیں۔ سید مظہر جمیل نے اس کا رد کر دیا ہے۔ اس کتاب کی افادیت اور اہمیت کا اعتراف خود سندھی محققین سے بھی کیا

”سندھی زبان اور ادب پر یہی جامع کتاب سندھی میں بھی موجود نہیں۔“

سراج الحق کی رائے ہے:

”مظہر جمیل کی سندھی ادب پر اردو زبان میں تحریر کردہ کتاب

در اصل اہل سندھ کی ایک دیرینہ خواہش کی تکمیل ہے۔“

ممتاز مہر نے کہا:

”انہوں نے اس کتاب کو لکھ کر فرزند سندھ ہونے کا حق ادا کیا ہے۔“

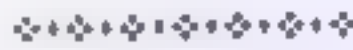
یہ کتاب سندھ میں ایک جیتی کے ایک نئے دور کا آثار ہے۔ اس کی اہمیت صرف یہ نہیں کہ یہ اردو زبان میں لکھی گئی سندھی ادب کی ایک جامع تاریخ ہے جس سے غیر سندھی، مستفید ہوں گے بلکہ اس سے پاکستان کی مختلف قومیتوں کو ایک دوسرے سے قریب کرنے میں مدد ملے گی۔ آغا سیم نے بہت عمدہ بات کہی ہے

”مظہر جمیل نے یہ کتاب لکھ کر نہ صرف سندھیوں کو مقروض کیا ہے

بلکہ سندھی نہ جاننے والوں کو بھی مقروض کیا ہے۔ ہم سب ان کا یہ

قرض صرف اس طرح اتار سکتے ہیں کہ اس کتاب کو زیادہ سے زیادہ  
 بڑے حصوں میں پڑھا جائے۔ خاص طور پر نئے سندھی کہ جنہوں  
 نے سرزمین سندھ کو اپنا وطن بنالیا ہے۔ اب سندھ کی تاریخ، علم اور  
 ادب ان کا ورثہ ہے۔“

یہ ورثہ صرف نئے اور پرانے سندھیوں کا نہیں بلکہ ہر پاکستانی کا ہے۔ اس کتاب کو یا اس  
 کے منتخب حصوں کو پاکستانی ادب کے کورس میں شامل ہونا چاہیے تاکہ ہمارے درمیان موجود  
 اہمیت محبت میں بدے اور ہم ایک دوسرے کے قریب آئیں کہ یہی جدید دور کا تقاضا  
 ہے اور اس کتاب کو تحریر کرنے کا مقصد مقصد ہے۔





## ”متفرقاتِ غالب“ - ایک جائزہ

Ghalib's Letters are a milestone in determining the style of Urdu prose and its evolution. Besides Urdu, there is a rich treasure of Ghalib's Letters in Persian which were not accessible to readers not conversant with Persian language. 'Mutafarraqaat-e-Ghalib', is a collection of Urdu translation of fifty Persian Letters of Ghalib. This Preface highlights the importance of translation and style of the said book.



”متفرقاتِ غالب“ غائبیات کے ماہر پر تو روہیلہ کی نئی کتاب ہے جس میں غالب کے ان فارسی خطوط کا اردو ترجمہ شامل ہے جو مسعود حسن رضوی ادیب نے مرتب کیے تھے۔ کتب میں فارسی متن کے ساتھ ساتھ مکتوب الہیم کے سوانح اور فرہنگ بھی شامل ہے۔

پر تو روہیلہ ایک عرصہ سے غالب کی فارسی نثر کو اردو قاری سے متعارف کروا رہے ہیں۔ غالب جس طرح اردو نثر و شاعری میں یکتا و بے مثال ہیں اسی طرح ان کا فارسی کلام اور نثر بھی ایک خاص انفرادیت لیے ہوئے ہیں لیکن اردو کے زیادہ تر قاری چونکہ فارسی زبان سے واقف نہیں اس لیے غالب کے اس نادر ذخیرے سے ناواقف ہیں۔ کسی نے کیا خوب کہا تھا کہ فارسی کے بغیر غالب کا اردو کلام ادھورا ہے جس سے

غالب کے مقام کا تعین نہیں ہو سکتا۔ پرتو روہیلہ نے اس سے پہلے بیچ آہنگ کے ’آہنگ پنجم‘، ’نامہ ہائے فارسی غالب‘ اور ’باغ دو در میں شامل غالب کے فارسی خطوط کے تراجم کر کے اردو قاری کو غالب کی اس نئی دنیا کی سیر کرائی تھی۔ ”متفرقات غالب“ مطالعہ غالب کے سلسلے میں ان کی ایک تازہ کاوش ہے۔

پرتو روہیلہ فارسی اور اردو پر بیک وقت دسترس رکھتے ہیں اور دونوں زبانوں کے مزاج کو سمجھتے ہیں۔ ترجمہ ایک مشکل کام ہے۔ ترجمہ نگار جب تک دونوں زبانوں کے مزاج، ساخت اور ان کے پس منظر میں موجود ثقافت کو نہ سمجھتا ہو، ترجمہ کا حق ادا نہیں کر سکتا۔ یہ بات تو واضح ہے کہ کسی فنکار کے اسلوب کا ترجمہ نہیں کیا جاسکتا اور پھر جب صاحب اسلوب غالب کی سطح کا ہو تو یہ کام اور بھی مشکل ہو جاتا ہے۔ تاہم صحیح مفہوم کو اور کر دینا بھی ایک مشکل فن ہے۔ پرتو روہیلہ کے ترجمہ کی خاص بات یہ ہے کہ یہ غالب کے مزاجی دائرے سے باہر نہیں ہوتا۔

ترجمہ کے سلسلے میں ایک اور اہم بات یہ ہے کہ ترجمہ نگار کو اصل مصنف سے ایک دلچسپی اور لگاؤ ہونا چاہیے۔ پرتو روہیلہ غالب سے گہرا انس رکھتے ہیں اور ان کے فنی و فکری مقام سے بھی آگاہ ہیں۔ بقول ڈاکٹر معین الدین عقیل

”غالب..... جناب روہیلہ صاحب کی دلچسپی اور توجہ کا اک محبوب

اور مستقل موضوع ہے۔“

کتاب میں اردو ترجمہ کے ساتھ ساتھ فارسی متن بھی شامل ہے اور اس کی ترتیب اس طرح ہے کہ پہلے اردو ترجمہ، پھر فارسی متن، مکتوب الیہم کے سوانحی احوال اور آخر میں فرہنگ۔ پرتو روہیلہ نے ترجمہ کے لیے کتاب مگر دین دیل روڈ، لکھنؤ کا ۱۹۶۹ء ۱۱ دوسرا ایڈیشن منتخب کیا ہے جو نظامی پریس میں چھپا تھا۔ اصل کتاب میں اس کے مرتب سید مسعود حسن رضوی ادیب کا طویل مقدمہ شامل ہے۔ مجموعہ میں پچاس خطوط تھے جن میں

سے ایک اردو میں تھا۔ زیرِ نظر کتاب میں انچاس خطوط کے تراجم شامل ہیں۔

ترجمہ کے بارے میں پرتو روہیلہ کہتے ہیں:

”ترجمہ کرتے ہوئے یہ مقصد پیش نظر رہا ہے کہ وہ متن کے عین مطابق

ہو، اگر ایسا بوجہ ممکن نہ ہو سکے تو متن سے قریب ترین ضرور ہو۔“

اس سے ان کی مراد یہ ہے کہ اردو قاری ان خطوط کی لطافت کو محسوس کر سکے اور

جہاں تک ممکن ہو غالب کے فارسی اسلوب نگارش سے محفوظ ہو۔ پرتو روہیلہ نے یہ تراجم

بڑی محنت اور محبت سے کیے ہیں۔ رواں دواں زبان اور اسلوب نے ان تراجم کو اصل سے

قریب تر کر دیا ہے۔

غالب کی نظم و نثر کے اب تک متعدد اردو تراجم شائع ہو چکے ہیں۔ فارسی خطوط

غالب کے تراجم میں ڈاکٹر تنویر احمد علوی اور لطیف الزماں خاں کے تراجم خاص اہمیت کے

حامل ہیں۔ ڈاکٹر علوی نے بیچ آہنگ میں شامل غالب کے فارسی خطوط کا ترجمہ اوراقِ معنی

کے نام سے کیا ہے اور اس کتاب کو اردو اکادمی دہلی نے ۱۹۹۲ء میں سید اکبر علی ترمذی نے

انگریزی زبان میں اپنے دقیقہ مقدسے کے ساتھ مرتب کیا تھا۔ یہ کتاب ۱۹۹۵ء میں شائع

ہوئی تھی۔

مختلف اہل علم کے درمیان مقابلے کا عمل کوئی زیادہ خوشگوار نہیں ہوتا لیکن اگر

انصاف کی نظر سے دیکھا جائے تو پرتو روہیلہ کے تراجم میں محنت اور جہاں کا ہی نسبتاً زیادہ

نظر آتی ہے۔ پرتو روہیلہ صاحب کی موجودہ کتاب اپنے تراجم کی عمومی خصوصیات کا مکمل

نمونہ ہے۔ ان کے مطالعے سے قاری نہ صرف ایک اچھے اسلوب سے لطف اندوز ہوگا

بلکہ یقیناً اپنے آپ کو غالب کے براہِ راست ہم کلام بھی پائے گا۔

دریافت کے قارئین کے لیے کتاب میں سے دو تراجم پیش ہیں۔

-----

بسم

(اردو ترجمہ)

مکتوبات

بنام مولوی سراج الدین احمد

خط (۱)

میرے مالک میرے خداوند

آج جمادی الثانی کی پہلی تاریخ اتوار کے روز سعی آوارگی کے اونٹ نے دہلی کے مسافر خانے میں پڑاؤ ڈال دیا۔ مجھے اُن نیکو کاروں کی ہمدردی اور غربا پروری پر فخر ہے کہ جن کے تلووں سے میری آنکھیں (ایسی) آشنا ہوئیں کہ مجھ جیسے دیوانہ حال کے لیے وطن کو غربت سے زیادہ تلخ بنا دیا۔ (خدا کی قسم، خدا کی قسم اور ایک بار پھر خدا کی قسم) کہ ورو دہلی سے کلکتہ چھوٹنے کا غم (میں) زائل نہیں ہوا، تو بھلا مسرت کا کیا مقام ہے۔ ایک ایسی پریشان حالی میں مبتلا ہوں کہ صاحب نظر لوگوں میں سے کوئی بھی مجھے دیکھے تو یہ نہیں سمجھے گا کہ مسافر اپنی منزل پر پہنچ چکا ہے بلکہ خیال کرے گا کہ کوئی مصیبت زدہ ہے کہ وطن سے تازہ تازہ گرفتار غربت ہوا ہے۔ ہاں، ہاں، میرا حال ایسا ہی ہے اور ایسا کیوں نہ ہوگا کہ مولوی سراج الدین احمد، مرزا احمد بیگ خان اور ابوالقاسم خان سے جدا ہو گیا ہوں۔ افسوس اپنے آپ پر اور اپنی اوقات پر۔ حیرت کی بات یہ ہے کہ اس تین سال کے عرصے میں دہلی کے اشراف کے طور طریقے بدل گئے اور دوستوں کی فطرت سے محبت و مروت کا نام مٹ گیا۔ ہم مزاج دوستوں میں ایک ٹولی مسافر عدم ہو گئی اور بزم محبت کے بد مستوں نے جامِ فنا پی لیا۔ مقتدر وائل۔

بصیرت گمنامی کی خانقاہوں میں جا چھپے اور کہنے اور فرومایہ (اس) میدانِ قیامت کی رونق بن گئے۔ عدالت کی حالت طالبانِ عدل سے بدتر اور عوام کا دن بے وفاؤں کی آنکھ سے زیادہ سیاہ ہے۔ اس (ہی) جماعت میں سے ایک میں بھی ہوں کہ جب سے (دلی) پہنچا ہوں ہر سمت بھاگ رہا ہوں لیکن کسی کی طبیعت میں خجالت کے آثار نہیں دیکھے۔ جو معزول ہے وہ اپنی فکر میں سرگرداں ہے اور جو تعینات ہے وہ آشفۃً شہر ہے۔ حیرت اس امر پر ہے کہ وہ (یعنی معزول) زائل شدہ ٹھاٹھ باٹھ کی واپسی کا امیدوار ہے اور یہ (یعنی منصوب) حاصل شدہ شان و شوکت کے ہاتھ سے نکل جانے سے خوف زدہ ہے۔ اُس گرامی نامہ میں کہ مجھے باندے میں ملا تھا صاحبانِ خسرو نشان کے دنیا کو فتح کر نیوالے علموں کے کوچ کی خبر تھی جو تاحال وقوع پذیر نہیں ہوا۔ شاید اس حکم کا نفاذ ہی نہ ہوا ہو۔ چاہتا تھا کہ منصفِ مظلوم پر درگواہی درخواست لکھوں اور آپ کو بھیج دوں۔ لیکن چونکہ یہ معلوم نہیں تھا کہ آج کل ان کا دربار کس علاقے میں لگ رہا ہے اس لیے آرزو کا یہ نقش دل ہی میں محو ہو گیا اور اس کے ساتھ ہی درخواست کا احوال بھی کہ جو باندے سے بھیجا تھا۔ نہ معلوم اس پر کیا گزری اور منصف کے دل میں میرا کیا مقام ہے۔ مجبوراً آپ کو زحمت دے رہا ہوں کہ خدا کے واسطے میری بے کسی کو نظر میں رکھ کر میری باندے سے ارسال کردہ درخواست پر منصف کی کارروائی اور اس ذیل میں میری طرف ان کی حدِ توجہ اور اس کے طور طریق غرضیکہ جو کچھ بھی پیش آیا ہو تحریر فرمائیں۔ اگر یہ خط مرزا صاحب کے خط میں رکھ کر بھیج دیں تو سہولت ہوگی۔ اور اگر علیحدہ ارسال کرنا چاہیں تو یہ پتہ لکھیں ”یہ خط دہلی میں حویلی نواب عبدالرحمن خان میں پہنچ کر اسد کو ملے“۔ خداوندِ اچونکہ میرا یہ نامہ پریشان



آثار شوق سے عاری ہے (اس لیے) یہ نہ سمجھیں کہ میں دلگیر ہوں بلکہ یہ ایسا خط ہے کہ میں نے انتہائے آشفگی و پریشان حالی میں لکھا ہے صرف اس لیے کہ آپ کو اپنے احوال سے باخبر کر دوں۔ اس کے بعد کہ خاطر مجتمع اور سانس درست ہو جائے گی (پھر دیکھئے گا) میرے عاشقانہ عبودیت نامے اس حد تک پہنچا کریں گے کہ (ان کے لیے) کاغذ کے دستوں کے دستے چاہیے ہوں گے۔ والسلام۔ خاتمہ بالخیر۔

## خط (۲)

میرے مالک میرے خداوند

آج کہ شوال کی آٹھویں اور جمعہ کا دن ہے دن چڑھے جناب کا گرامی نامہ پہنچا۔ مسرت کی خوش خبری دی اور دل کو غم سے نجات۔ لغافہ کھولا تو وہی نظر آیا جو (ہمیشہ) چشم تصور سے دیکھتا تھا۔ میرا خدا میرے ساتھ ہے دیکھتا ہوں کہ کامرانی کس کو نصیب ہوتی ہے۔ آپ کے گرامی نامے کے جواب کو حقیقت کے معلوم ہونے اور مرزا غلام عباس خان کی طلبی پر موقوف کر رکھا ہے۔ (چنانچہ) جو کچھ لکھتا ہے ایک ہفتے بعد لکھوں گا۔ آپ خاطر جمع رکھیے اور مجھے اپنا بندہ سمجھئے۔ یہ چند سطریں جو لکھ رہا ہوں خاص طور پر آپ کے ملاحظے کے لیے ہیں۔ یہ کسی اور کو نہ دکھائیے۔ خود ملاحظہ کیجئے اور میرے دکھ کو سمجھئے۔ اولاً اپنی انصاف طلبی کی بابت آپ کو بتاؤں کہ اندر کا حال آپ کو معلوم ہو۔ سبحان اللہ میری ٹوک قلم سے کس روانی سے یہ بات نکلے۔ اپنی انصاف طلبی کا احوال سناتا ہوں۔ حیران ہوں کہ اس احوال کی بابت کیا کہوں کہ جو میں خود نہیں جانتا۔ مختصراً مطلب یہ کہ دہلی پہنچا اور حکام سے مرکزی دفتر کے حکم سے ہجرا کی

درخواست کی۔ معلوم ہوا کہ مرکزی دفتر سے کوئی حکم نہیں ملا ہے۔ یقیناً کاغذ کھو گیا تھا یا ہوا میں اڑ گیا تھا۔ حاکم (متعلقہ) نے مہربانی کی اور مرکزی دفتر کو لکھا۔ اس کی نقل (ڈپلیکیٹ) آئی۔ حاکم نے اس کو دیکھا اور پھر شمس الدین خان کو خط لکھا۔ اور پھر نصر اللہ خان کے متعلقین کا احوال دوبارہ معلوم کرنا چاہا۔ مدعی علیہ نے جواب بھیجا کہ جنرل لارڈ لیک بہادر کے مہرزدہ پروانے کے مطابق اس جماعت کو پانچ ہزار روپیہ سالانہ دے رہا ہوں۔ حاکم نے معائنہ کے لیے اصل سند منگوائی۔ جب دستاویز پہنچی تو اس کی نقل رکھ لی اور اصل ارسال کنندہ کو واپس کر دی۔ اس نقل کی ایک نقل مجھے مرحمت فرمائی۔ خدا کی دی ہوئی عقل کے مطابق اس کا جو جواب مجھے پسندیدہ معلوم ہوا لکھا اور محکمہ کو ارسال کر دیا۔ اس کے علاوہ اور کچھ نہیں جانتا کہ اصل احوال و حقیقت ماجرا کیا ہے۔ فلاں بیگ نے پیسے کے لالچ میں میری دشمنی پر کمر باندھ لی ہے۔ اور لوگوں کی نظر میں بہن اور اس کے بچوں کی امانت کو غلط بیانی اور افترا کا سرمایہ بنالیا ہے۔ میں حق جو اور حق پرست انسان ہوں۔ سچی بات کرتا ہوں اور سچائی ہی کی تلاش کرتا ہوں۔ نہ میں شمس الدین خان صاحب کا دشمن ہوں اور نہ خواجہ حاجی اور اس کے بیٹوں کا۔ شمس الدین خان میرا سالہا ہے اور خواجہ حاجی میرے جد کے بارگاہ کا بیٹا اور اس کے بیٹے دو پشتوں سے میرے خانہ زاد اور تین پشتوں سے میرے نمک پروردہ ہیں۔ احمد بخش خان سے کہ جو میری چچی کے بھائی اور میرے سر کے بھائی تھے مجھے دو شکایات تھیں اور ہیں۔ پہلی تو وظیفہ (پنشن) میں بغیر کسی خط و جرم کے کمی کر دینی ہے اور دوسری بغیر کسی استحقاق کے ثبوت کے خواجہ حاجی کی (پنشن میں) شمولیت ہے۔ اور میری ساری عرضداشتیں ان ہی شکایتوں سے بھری پڑی ہیں۔ شمس الدین خان

نے محکمہ کو پانچ ہزار روپے سالانہ کی ایک سند پیش کی۔ لیکن مجھے اس مقابلہ کی کوئی فکر نہیں۔ فلاں بیگ نے فتنہ انگیزی اور افترا پردازی کے ذریعے میری گردن پر خنجر چلایا۔ (اگرچہ) مجھے اس تنازعہ سے کوئی خوف نہیں۔ اولاً مجھے اہل حکومت کے ارباب عدل و انصاف کی ڈھارس ہے اور دوسرے مجھے اپنی حق گوئی پر اعتماد ہے۔ اور (۱) اللہ کرتا ہے جو چاہتا ہے اور حکم کرتا ہے جو ارادہ کرتا ہے۔ میں نے اپنے کام خدا کے حوالے کر دیے ہیں اور مجھے اپنے دشمنوں کے انہوہ سے خوف نہیں۔ آتش نمرود میں حضرت ابراہیم کے بال کی نوک بھی نہیں جلی اور فرعون کے جادو گروں کا گروہ موسیٰ کے جسم کو زک نہ پہنچا سکا۔ مجھے خدائے قادر سے بدظن ہونے کی اور دشمنوں کی فتنہ انگیزی سے ڈرنے کی (بھلا) کیا ضرورت ہے۔ آپ کے گرامی نامہ کے آنے سے پیشتر حکومت کے اہلکاروں میں سے ایک سے کرنل املاک صاحب کے انتقال کی خبر سنی ہے۔ مخدومی مرزا ابوالقاسم خان صاحب اور مفتی آقا محمد حسین صاحب کے لیے سخت رنجیدہ رہا ہوں۔ خدا کرے کہ وصیت نامے میں ایسی تحریر موجود ہو کہ ان کی کفایت کرے۔ افسوس مخدومی نواب مہدی علی خان بہادر کی خیریت سے بے خبر ہوں۔ ان پریشانیوں کی بنا پر جو دائیں بائیں سے مجھے خوف و خطر کے ٹکچے میں کسے ہوئے ہیں خط لکھنے کی فرصت نہیں ملی ہے۔ لیکن نواب صاحب کو (ہم) خاکساروں کو

۱۔ واللہ ما یشاء و محکم ما یرید۔ قرآن میں ایسی کوئی آیت نہیں۔ البتہ مندرجہ ذیل آیات ان سورتوں میں ملتی ہیں

۱۔ ان اللہ یفعل ما یرید۔ سورۃ الحج ۱۳ ۲۔ ان اللہ محکم ما یرید۔ سورۃ مائدہ ۱۰

۳۔ کہ لک اللہ یفعل ما یشاء۔ سورۃ آل عمران ۴۰ ۴۔ و یفعل ما یشاء۔ سورۃ ابراہیم ۳۷

۵۔ ان اللہ یفعل ما یشاء۔ سورۃ الحج ۱۸

یاد کرنے کا کہاں خیال ہے۔ ان سطور کے لکھتے ہوئے مرزا داؤد بیگ تشریف لے آئے اور ۲۸ رمضان کا لکھا ہوا خط پہنچایا۔ چونکہ خط کے امور جواب طلب کا جواب اس کے پہنچنے سے پیشتر ہی بطور کشف لکھ چکا ہوں، دوبارہ ان کو دہرانے پر توجہ نہیں دی۔ فلاں بیگ نے میرا حال پوچھا ہے۔ کیا کہنے میرے احوال کے کہ خدا کو قادر اور دانا جانتا اور انبیا کو اللہ کی جانب سے بھیجی ہوا سمجھتا اور حسین کو بندہ و طالب حق و برگزیدہ حق گردانتا اور یزید کو ظالم نا انصاف اور گنہگار تصور کرتا ہوں۔ اس سے زیادہ اور کیا لکھوں۔



# قلمی معاونین

\*\*\*\*\*

بریگیڈر (ر) ڈاکٹر عزیز احمد خان ریکٹر، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد

ڈاکٹر جمیل جالبی 26- ڈی، بلاک B، نارتھ ناظم آباد، کراچی

ڈاکٹر تبسم کاشمیری 85-V، فیز II، ڈیفنس ہاؤسنگ اتھارٹی، لاہور

ڈاکٹر عطش درانی پراجیکٹ ڈائریکٹر، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد

ڈاکٹر طیب منیر صدر شعبہ اردو، گورنمنٹ کالج سیٹلائٹ ٹاؤن، راولپنڈی

ڈاکٹر گوہر نوشاہی شعبہ اردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد

اکبر حیدری کشمیری ہمدانیہ کالونی، BEMINA، سری نگر، کشمیر

ادیب سہیل D-159، بلاک 7، گلش اقبال، کراچی

میکش اکبر آبادی توسط ماہنامہ "شاعر"، بمبئی، بھارت

ہاشم شیر خان 72- سی، خیابان سرور، ڈیرہ غازی خان

سید عبدالغفار بخاری شعبہ اسلامک سٹڈیز، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد

شفیق انجم شعبہ اردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد

ڈاکٹر صغیر افرامیم شعبہ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ، بھارت

ڈاکٹر مہر نور محمد خان شعبہ فارسی، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد



اسماء ندیم	شعبہ عربی، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد
ڈاکٹر روبینہ شہناز	شعبہ اردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد
بشری پروین	شعبہ اردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد
کشور تصدق	ایم۔ فل۔ سکالر، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد
محمد افضل بٹ	پی ایچ ڈی سکالر، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد
محمد پرویش شاہین	لینگویج ریسرچ سنٹر، جٹکوره، سوات
ڈاکٹر سرفراز ظفر	صدر شعبہ فارسی، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد
ڈاکٹر محمد آفتاب احمد	شعبہ اردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد
شمیم طارق	پی ایچ ڈی سکالر، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد
شازیہ آفتاب	شعبہ اردو، ایف جی ڈگری کالج، کوہاٹ
ڈاکٹر ابوالکلام قاسمی	پروفیسر، شعبہ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ، بھارت
ڈاکٹر روبینہ ترین	چیمپر پرن شعبہ اردو، زکریا یونیورسٹی، ملتان
ڈاکٹر میاں مشتاق احمد	شعبہ اردو، علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، اسلام آباد
ڈاکٹر عقیلہ جاوید	شعبہ اردو، زکریا یونیورسٹی، ملتان
ناصر عباس نیر	یونیورسٹی اور نیشنل کالج، لاہور
ڈاکٹر روبینہ شاہجہاں	شعبہ اردو، پشاور یونیورسٹی، پشاور

ڈاکٹر سیمہ صغیر	بتوسط شعبہ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ، بھارت
ایم۔ خالد فیاض	معرفت آنیڈیل بک سنٹر، ڈاکٹر سرور کی گلی، ریلوے روڈ، گجرات
ڈاکٹر فوزیہ اسلم	شعبہ اردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد
بشری شریف	دی ٹرسٹ سکول، عامر ناؤن، ہرینس پورہ، لاہور
صوبہ سلیم	شعبہ اردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد
ڈاکٹر اللہ بخش ملک	صدر شعبہ ایجوکیشن، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد
ڈاکٹر سید علی انور	ڈین و صدر شعبہ عربی، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد
مطلوب احمد	پی ایچ ڈی سکالر، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد
ڈاکٹر آصف فرخی	B-155، بلاک 5، گلشن اقبال، کراچی
ڈاکٹر رشید امجد	صدر شعبہ اردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد
عابد سیال	شعبہ اردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد
پرتو روہیلہ	مکان نمبر 8، سٹریٹ 42، ایف ایٹ ون، اسلام آباد

\*~\*~\*~\*~\*~\*~\*



# DARYAFT

(ISSN # 1814-2885)

Research Journal : Annual Issue - 5



National University of Modern Languages, Islamabad